الشعر العربي والتحدي

د. سلمى خضراء الجيوسي

لعل الشعر العربي المعاصر واعني به الشعر منذ نهاية الاربعينات حتى اليوم، واجه اكبر تحد ممكن في تاريخه الطويل. لم يكن التحدي الهائل الذي واجه الشعر في القرن الاول الهجري بقليل فأن وجد نفسه على حين فجأة وقد انتقل من عصر الى عصر نقلة فجائية هائلة لم تتغير فيها انحراف الشعر ولغته واهتماماته فحسب بل وجد نفسه في جزء من ذلك القرن منبوذاً الى حد ما وقد خسر مكانته الاولى. فلما عاد في العصر الاموي الى احتلال مكان الاهمية وردت اليه عافيته كان قد خسر استمرارية العلاقة مع اعراف العصر الجاهلي الى حد كبير ونسي الكثير من دلالاتها الرمزية.

ان هذا موضوع شيق بالنسبة لمن يحب ان يبحث في علاقة الشعر بالتراث لان صدمة التغير الكبرى في عصرنا لم تكن هي الاولى من نوعها في تاريخ الشعر العربي وبالامكان القيام بدراسة مقارنة بين العصرين والخروج بنتائج فنية مدهشة. ولاشك ان الشعر في العصرين لاقى تحديات كثيرة، غير انه في عصرنا نحن، واجه التحدي الاكبر في تاريخه والاعظم نتائج والاكثر ارهاقاً واقلاقاً للشاعر ونقاده لان عنصراً آخر غاية في الاهمية قد تدخل في حركة الشعر، وهو يتلخص:

أولاً في وعي الشاعر العربي الحديث للاقتحام الأجنبي لحياته السياسية والقومية والثقافية وما اوجده ذلك من تحديات على اصعدة كثيرة، وثانياً في وعي الشاعر والناقد للانجازات الشعرية والنقدية الغربية واحساسهما بالتخلف ازاءها، هذا بدل ذلك الشعور بالفوهان والزهو في العصر الاموي بالانتصارات العربية من جهة وباللغة والشعر العربيين من جهة اخرى واحساس الشاعر بان كل تغيير يطرأ انما يحدث من داخل اللغة والموروث العربيين. انه لصحيح ان اللغة الشعرية في العصر الاموي لاقت صراعاً كبيراً - وان النزوع نحو لغة حديثة معاصرة كان قوياً: فلجرير مثلاً ثلاث لغات شعرية لا لغة واحدة، كما ان لغة الفرزدق الشعرية تعكس بوضوح ساطع نتائج الصراع القوي بين اللغة والموروث واللغة المعاصرة، ولكن الشاعر العربي وجد ان سنة العصر ايضاً تدعوه وتشجعه على العودة الى الجذور الجاهلية واستمداد القوة منها باستمرار.

وهذان التوجهان: الأول التغير الذي كان يحدث داخل الشعر واللغة نَفسهما والثاني قدرة الشاعر على العودة الى تراثه في اللغة والشعر دون تحفظ جعلا تحديات العصر للشاعر اخف وطأة وايسر مواجهة. هذا من الناحية الفنية واللغوية. اما من الناحية السياسية والاجتماعية فقد كانت التحديات في العصر الاموي كثيرة ايضاً ولعل اسكان القبائل في المدن لاسيما في البصرة

والكوفة كان له تأثير صدمة هزت كيانها واحدثت في العصر جميعه قلقاً وعدم استقرار نفسي - الا ان العرب كانوا قد دخلوا عندئذ في عصر الانتصارات الباهرة والغلبة والانتشار القومي، وما ابعد هذا عن عصرنا في ظلال هذا الصراع المرهق مع الصهيونية والاستعمار الجديد، والتفرقة العربية الفادحة النتائج

اذن فالتحديات للشعر الحديث كانت اقوى وابعد نتائج من التحديات التي واجهت الشعر العربي في تاريخه الطويل.

■ تحدي الحداثة

على الصعيد الفني واجه الشعر العربي الحديث انواعاً متعددة من التحدي:

اولها التغيير الجذري في الاشكال والتقنيات لاسيما كسر القالب الشعري الموروث من جهة والقطع مع البلاغة الموروثة من جهة اخرى وهذان كانا ينبعان من وعي الشاعر بضرورة الدخول بالشعر في مناخ الحداثة او مافهموه من الحداثة اجمالاً، وهي قضية معقدة عميقة الدلالات لااظن ان الشعراء جميعهم، حتى بعض اهم دعاتها قد وعوها كل الوعي.

وقد بدأ النزوع نحو الدخول في الحداثة الشعرية منذ زمن طويل.

فنحن لو راجعنا تاريخ التجارب الشعرية منذ عصر النهضة في القرن الماضي وتاريخ الحركة النقدية في هذا القرن لوجدنا ان النزوع نحو المعاصرة والتغيير كان نشاطاً مستمراً وقد واجه الشعراء نوعين من التحدي: فالشاعر كان يجد لدى التجريب التقني في الشكل واللغة تحديه الاكبر كامناً في تقنيات الشعر الموروثة نفسها وفي استعصائها احياناً على التغيير: قسوة البناء الشعري ورسوخ اشكالية او سيطرة البلاغة والتعابير الشعرية الجاهزة على التركيب اللغوي. وكان هذا يبرهن غالباً على انه اقوى من وعي الشاعر ومن رغبته في التجديد والتغيير، وكانت التقنيات الشعرية لاشك تشكل عقبة وتحدياً كبيراً لفنية اكثر الشعراء في العقود الاولى من هذا القرن، ولم تزل حتى الان، لاسيما البلاغة واللهجة العالية، تعود فجأة فتمسك بالتعبير الشعري وتطوعه. نرى هذا مثلاً عند شاعر كنزار قباني وصل باللغة الشعرية الى مستوى الحديث العادي في الكثير من شعره ومع هذا فأن التعبير البلاغي كثيراً مايهيمن على شعره السياسي. وقد نجد هذا عند ادونيس وحاوي ايضاً.

قلة هم الشعراء الذين تخلصوا منها كلياً، وعلى رأسهم صلاح عبد الصبور الذي استطاع ان يتحرر ليس فقط من التركيب البلاغي بل من كل العناصر الفنية والنفسية التي تعكر صفاء القصيدة الحديثة وتوصل الى صداقة الروح والتقنيات في وقت واحد. ولكن البياتي ايضاً برهن على مقدرة كبيرة في هذا المجال واحتفظ في الوقت نفسه بتعبيير شعري اكثر فأنه من تعبير عبد الصبور.

اما التحدي الثاني الذي واجهه الشاعر فقد كان (ولم يزل) التحدي ازاء نفسه، لانه يخاطب رؤيا الشاعر ومواقفه ومشاعره ومفهومه للحياة والكون والانسان. وقد برهن هذا على انه تحد اكثر صعوبة واشكالاً من اي تحد اخر.

ان اشكالات الحداثة ونتائج المجابهة بين الانسان العربي المعاصر وبين مفهوم الحداثة موضوع دراسات اخرى في هذه الحلقة. ولذا فاني سأختصر في البحث فيها قدر الامكان. اجمالاً بامكاننا القول ان الشعر الحديث في مواجهته لمفهوم الحداثة نجح احياناً وفشل احياناً اخرى. كان التحدي كبيراً جداً لاسيما في مناخ الدعوة الجهيرة المليئة بالتقريع والتنديد التي قام بها بعض الادباء ضد التراث والتاريخ العربي. لقد نجح الشعر الحديث اولاً في الادراك بان المدينة هي رمز الحداثة الاولى فتبنى موضوعها عفواً في البدء كما نرى في اوائل شعر السياب وحجازي ثم وعياً بما ترمز اليه كما نرى في شعرهما اللاحق.

مثلاً (لقد عالج حجازي مؤخراً موقع الانسان في المدينة الغربية الكبيرة «باريس» معالجة جيدة جداً وفيها مقارنة خفية مع بساطة الانسان في العالم العربي ودهشته وحيرته في المدينة الغربية) كما عالج نفس الموضوع وبفنية رفيعة ادونيس لاسيما

في قصيدته المهمة «قبر من اجل نيويورك» وكذلك البياتي والحيدري وحاوي وسواهم. ان المدينة هنا في هذا الشعر تحمل الرموز جميعها التي قادت الى الثورة عليها في حركة الحداثة الغربية: ألأعراف المستتبة والنظام الطبقي الراسخ واسلوب الحياة المنظم الذي يجسد القسوة والغربة الروحية والسلطة بكل اتجاهاتها الردعية، واهم من كل شيء: الانسان الحديث بامراضه وغربته وتعقيدات حياته. لقد استطاع الشعر العربي الحديث ان ينجح في هذا التحدي الكبير الذي مثله اكبر رمز للحداثة في العصر الحديث وهو المدينة.

وكذلك فقد نجح الشعر الحديث في ان يكون مغامراً ومقاتلاً وغاضباً ورافضاً للمقدسات، وخارجاً على المألوف ومتمرداً على الاعراف وقادراً على توجيه الصدمات في مجالات الحياة المختلفة. وهذا في صميم الروح الديونيزية التي هي رمز الحداثة والتغيير.

وقد نجح الشعر الحديث في ان يفعل مافعله الشعر الحديث العالمي: ان يقطع مع الماضي - وهو قطع في صميم متطلبات الحداثة في اي مكان وزمان.

انما في هذا القطع وقع الشاعر العربي الحديث في بؤرة الشطط والخلل لانه رفض الماضي جميعه رفضاً عشوائياً شديد القسوة والاعتباط. ولقد حاول تأكيد رفضه للماضي جميعه كدليل، لعله دليل ساذج على حداثته، اي على حداثة الشاعر، وفي الوقت نفسه حاول ان يكون واعياً بالزمن وبالتاريخ فيرى استمرارية الماضي العربي في الحاضر. وبما ان الحاضر بعد حرب حزيران كان مليئاً بالمثالب فأن الشاعر راح ينقب في الماضي عن مصائب مماثلة لمثالب العصر. لقد قويت الدعوة في تلك الفترة التي استكناه الزمن الاسطوري في الشعر لاسيما بعد حل الاشباع الجمالي في الشعراء من كثرة استعمال اساطير البعث والخصب في الخمسينات ومطلع الستينات، وراح الشعراء يحاولون اكتشاف معادل تاريخي لأشكالات عصرهم واعطاء الاحساس الاسطوري في الشعر بوحدة التجربة وقدرتها على ان تكرر نفسها باستمرار. ولكنهم باتصالهم السلبي بالماضي كانوا يؤكدون انفصالهم الروحي عنه ويؤكدون استمرارية الشرفي حضارتنا.

انه من الممكن ان يرى الانسان في قسوة السياسة العربية المعاصرة، في فرقة العرب الانتحارية، في استمرار الاعراف الاجتماعية والمدنية البالية، في مظاهر الثروة الجديدة وغطرستها الفارغة خيطاً موحداً مع اللحظات الاضعف في تاريخ الحضارة العربية.

ولكن الشعراء المعاصرين لم يحاولوا ان يجددوا الانادراً جداً اي خيط موحد مع اللحظات المشرقة من التاريخ العربي: الشجاعة والفروسية التي ميزت اندفاع العرب الى العالم بعد الاسلام، المرونة العظيمة التي ميزت قدرتهم على تمثل انجازات الثقافات المتطورة السابقة على الثقافة الاسلامية ابهة الامبراطورية العربية الشاسعة وعظمتها.

الرحمة والانفتاح اللذان ميزا معاملة العرب للشعوب المحتلة، حبهم للعلم والمكانة العظيمة التي اعطوها له، العدل الصارم الذي ميز معاملتهم للناس لاسيما في سنوات الدولة الاسلامية المبكرة، عزة نفسهم وحبهم للحرية، كل هذه لم تجد مكاناً لها للمقابلة في شعرهم إلاّ نادراً، قد يكون صحيحاً الى حد ما ان اللجوء الى الاستعمال الاسطوري انما يتضمنه تلميحاً وتنديداً بتجربة رهيبة حدثت، ولكن السياب في «المغرب العربي» برهن على أن بأمكان الشاعر الحديث ان يقيم الروابط بين الحاضر وبين قمم العطاء العربي في التاريخ دون ان يخلى عن كونه شاعراً حديثاً.

ولكن اختيار الشاعر الحديث لم يكن الى جانب الحضارة العربية التي كثيراً ما صورت على انها حضارة اغرت بالانسان، وقد صورت البطولات الفكرية احياناً على انها تحركات محدودة على السطح فوصل الشعراء بهذا احياناً الى مستوى فادح من رفض الذات الحضارية والقسوة على التاريخ العربي وبهذا عكسوا نظرة جزئية اولاً الى التاريخ العربي ثم الى التاريخ

العالمي التي لو قاموا بمقارنة بسيطة معه لوجوده مليئاً بافعال الظلم والارهاب التي وقعت على الانسان في تاريخه الطويل في كل مكان. لقد قام بعملية الشذب الشامل لجرائم التاريخ على الانسان الروائي القاص ادوار الخارط في روايته المبدعة «رامة والتنين» اذ انه حشد في اخر الرواية باسلوب تأملي ملتزم ـ للشروط الفنية، قائمة طويلة بمظالم الانسانية في ماضيها وحاضرها وفي قاصيها ودانيها. اما الشاعر العربي فأنه في اغلب نماذج الشعر المعاصر عجز عن ان يكون لنفسه نظرة شمولية للتاريخ الانساني او ان يتعامل مع التاريخ العربي بعدل وتوازن.

يجب ان نشدد هنا على القول بأنه لايمكن للشاعر او للمفكر العربي الذي يحترم نفسه ويدرك واجبه تجاه الاجيال الصاعدة ان يقدم التخريجات الاعتذارية لمثالب الماضي او الحاضر او ان يقبل مثل هذه الاعتذارات وليس هذا هو المقصود. ولكن الشاعر او المفكر الذي يتعرض، لاسيما في زمن جريح كزمننا لحضارة امه باكملها ولتراثها يجب ان يكون صاحياً ومتزناً وحكيماً. لقد اهتم الشاعر اليوناني جورج سيفاريس كثيراً بالتاريخ ولكنه اتسم بالاتزان والصحو الفكري فكتب شعراً رائعاً حول تعقيدات التاريخ والهموم التي اورثها.

ولكن الشاعر العربي المعاصر اشتط كثيراً فسخّر الجماليات والابداع في خدمة رفض شامل للتاريخ العربي ولاشك ان هذا النوع من الافكار لايخدم قضية الانسان او قضية الحداثة لانه لايترك للنفس زاوية واحدة تتمسك بها في كبرياء.

عندما هاجم الكتاب الاوربيون بعد الحرب العالمية الاولى حضارتهم فأنهم كانوا يعلنون عن تسرب الضعف الى هذه الحضارة بعد قوة. فبعد الحرب العالمية الاولى كانت اوربا تبدو للشعراء والمفكرين قائداً للحيوية ووصفها اندرية مالوه سنة ١٩٢٦ بانها مقبرة شاسعة، كئيبة بلا حياة، تسكنها ارواح العزاة الميتين، وقد كان الهجوم الأكبر على البرجوازية الأوربية التي وجدت الكتاب انها لم تعد هي الحامية للحرية والاخوة والمساواة بل عادت محافظة ورجعية، كثيرة المرارة، ومصابة بعنة في صميمها. ولكن الهجوم التي يتعد الوضع الراهن الذي آلت اليه هذه البرجوازية فيعتدي على اسسها ومنجزاتها التأريخية بل اكتسى الحديث عنها نوعا من الاسى والغضب بسبب ماطرأ على نشاطها الثقافى والانسانى العظيم من فتور وتقعر.

وظل الهجوم على الحضارة الغربية مركزاً على وضعها اليوم: على نزعتها اللادينية كما فعل الشاعر روبرت لويل الكاثوليكي في هجوم على الحضارة الحديثة المتمثلة في الفساد البروتستاني والقصور الكاثوليكي كما يتركز ايضاً على تطور هذه الحضارة التقني والعلمي الذي لايتوقف بل يزداد وتزداد معه المشكلات الانسانية. ويؤكد ليونيل تربليج ان الحداثة هي الاندفاع نحو التحرر من المجتمع والثقافة والحضارة ويؤكد ان جوهر الحداثة في الادب هو ذلك العداء الساحق للحضارة.

بالمقابلة نجد ان مشكلة شعرنا المعاصر في موقفه من الحداثة وانه لايجد من السهل ان يكون ضد الحضارة الحديثة كما هو الحال مع الشعر الغربي، انه يقف ضد الثقافة العربية القديمة بسبب امتدادها في الحياة العربية المعاصرة كما يقف ضد الثقافة العربية المعاصرة لانها ليست «حديثة» بما فيه الكفاية ولاشك ان هذا الوضع يشكل للشاعر تحدياً لم يعرف حتى الان كيف يواجهه او يحله. ولهذا فأن شعرنا المعاصر اصبح فاقداً للنظرة المستقبلية اليوم الا من بعض الامثلة القليلة، واصبح عاجزاً على ان يجد بديلاً لعجزنا الثقافي ذلك لاننا لانستطيع ان نختار الحضارة الغربية نموذجاً لنا لعدة اسباب منها حقدنا على ما اورثنا الاستعمار من مصائب ومنها تلك الفروق الاساسية بين موروثنا الحي فينا المتغلغل في عظامنا. وبين الوروث الثقافي الغربي ومنها اننا ندرك الحضارة الغربية نفسها هي في موضع الهجوم من ابنائها المتنورين ايضاً: ـ الحل الذي اعطاه ادونيس في قصيدته «قبر من اجل نيويورك» على حاله الشعري ليس حلاً ممكناً ـ فقد لحضارة البسيطة، حضارة ماقبل التكنولوجيا واكد بان العشب يتغلب على الدماغ الالكتروني بينما نعرف جميعنا ان العشب لن يتغلب على الدماغ الالكتروني على الاطلاق، وباننا اذا بقينا على

سذاجتنا فسوف يتغلغل الدماغ الالكتروني الغربي الى اعمق اسرارنا فيكشفها بكبسة زر صغير.

ينبهنا الحديث عن عشب ادونيس الذي سيغلب تكنولوجيا العصر الى مناحي قصور الشاعر العربي الحديث ازاء عدد من تحديات الحداثة.

انه لاشك ان هذا الشاعر لاينظر الى العالم الحديث من وجهة نظر الانسان الذي ترك الحضارة المعاصرة وتمثل اشكالاتها. فليس في هذا الشعر اجمالاً، اية رؤية للآلة وللعصر الحديث الذي تغلب فيه التقنيات على إرادة الانسان واصبح العالم بعلاقاته ومواقعة السياسية واعتباراته الانسانية مبيناً على وجود الالة الصناعية الضخمة من جهة وآلة الحرب المدمرة من جهة اخرى. انه لصحيح ان عالمنا لم يزل غير مصنع وهذا واقع له اهميته بالنسبة للشعر والشاعر ولكن هموم الانسان المعاصر الذي يعيش في رعب القنبلة النووية والتضخم السكاني ونضوب موارد الحياة على الارض هموم مشتركة وقد اصبح العالم اصغر من ان نتعاضى عن وجود السباق التقني وقدرة الاختراعات الحديثة في لحظة.

ولكن الشعر المعاصر لم يلتفت اجمالاً الى هذه التحديات التعليمية التي اصبحت تكمن للانسان حتى في طبقات الفضاء ذلك لان هموم الانسان في هذا الجزء من العالم كثيرة ومباشرة ومستمرة جعلت اطار الرؤية حول الشاعر ضيقاً يحاصره ويواجهه بقوة فلا يستطيع ان يرى ابعد من من الهموم العربية المباشرة حوله. ومع هذا الاعتذار لابد من التأكيد ان الشاعر العربي المعاصر لايتمتع بالروح العالية اجمالاً وان شذ عن هذا الكلام امثلة جيدة من الشعر لعل اهمها بعض شعر عبد الوهاب البياتي في رؤياه العالمية للظلم والتحرر الانسانين وقصيدة ادونيس «قبر من اجل نيويورك» التي اجرت افدح مقابلة بين الحضارات المختلفة: بين انجازات الانسان وقصوره في العالم.

ومن مناحي اختلاف الشعر العربي الحديث عن الشعر الغربي هو بروز الروح البطولية في شعرنا، ونضوب هذا الموضوع في الشعر الغربي. اذ لم يعد الانسان الحديث في الغرب يركز على البطولة ومواصفات الشجاعة والفروسية. البطل المعاصر في العالم المتقدم هو الانسان البسيط الذي هو ضحية نهاية النظام البيروقراطي والتكنولوجي والصناعي الهائل وقد اختفت من الشعر الغربي الحديث انغام الفروسية وتقديس البطولة لاسيما البطولة الجسدية واصبح الشاعر والقارىء يشعران بالدهشة وبعدم الانسجام لو قرأنا عليهما شيئاً من شعرنا البطولي فكأنه صوت يجيئهم خارج الزمان والمكان.

غير ان الشعر البطولي عندنا ادى وظيفة كبيرة في زمن لم يزل في حاجة الى التصدى الجسدي والروحي لعدوان الآخرين. ولاشك ان القصيدة العربية في مواجهتها لصفوف العدوان على الانسان في هذا الجزء من العالم قد ادت واجبها وان الشاعر قد قام بالتزاماته الى حد كبير.

انما من المناحي التي اشعر بان بعض الشعراء عندنا قد قصروا في مواجهتهم للتحدي الذي تطرقه الحداثة وروحها هو استمرار عنصر تأكيد الذات والاصرار فذوذية الشاعر واهميته. انه عرف قديم، نحن نعرف هذا وقد تلقناه صغاراً من فم المتنبي وسواه من الشعراء. ولذا فأننا كثيراً ماتقبله دون الشعور بالحرج والغربة عنه، فهو لم يزل أنيساً في قلوبنا الى حد ما. ولكنه وهذا لاشك فيه، يعبر عن روح قديمة لاعلاقة لها بالانسان الحديث اليوم، بل هي استمرار للروح التمجيدية في الشعر العربي وهو استمرار لامبرر له ولا ضرورة.

■ الشعر العربي المعاصر، الرؤيا اليوتوبية وتحدي الأحداث:

ان مايلحظ الدارس للشعر العربي المعاصر منذ سنة ١٩٤٨ هو التغيير الذي طرأ فيه على الموقف اليوتوبي. ان تاريخ اليوتوبيا قديم قدم الحضارات وتقترن الرؤيا اليوتوبية برؤيا الفناء والدمار Capscalypse فحيث تصبح صور الدمار في حياة البشر ملحة تبرز ايضاً صور اليوتوبيات التي هي حلم الخلاص من الفزع

والخراب، حلم البناء بعد الصقيع، والسعادة والبركة بعد العذاب المدمر الذي يحطم كل شيء.

مرت الرؤيا اليوتوبية في الشعر العربي المعاصر عبر مد وجزر كبيرين. بعد النكبة مباشرة سنة ١٩٤٨ خيم على الشعر العربي جو من اليأس والاحساس بأن كل شيء قد خاننا وبأننا كنا قد خنا انفسنا وكان هذا جواً ادى الى اعتمال الثورة والرفض في النفوس، وسبباً مهماً فيما حدث في العالم العربي من ثورات متعددة في سوريا اولاً ثم في مصر ثم العراق. ومكان اليأس الذي انطوت عليه النفس الشاعرة بعد النكبة مباشرة نبع امل جديد يؤكد على امكان الخلاص والتجدد عن طريق الثورة والبناء. وماكانت صور الفناء والعذاب والقهر في قصيدة السياب «انشودة المطر» التي كتبها عام ١٩٥٤ ممكنة في زمنها دون ذلك الايمان الاخير بان العراق سيبعث بالمطر. وقد عبرت قصائده الأخرى كقصيدة «النهر والموت» و«في المغرب العربي» وسواهما عن الأيمان بان الموت في معركة الانسان مع قوى الظلم لايمكن الا ان يؤول الى انتصار الانسانية في النهاية.

ولاشك ان ثورة الجزائر الشجاعة التي ملأت اخبارها المنتصرة دفاتر الخمسينات كانت حافزاً ايضاً على ازدياد الامل والثقة بالذات العربية وبقدراتها على تجاوز قصورها وفشلها.

وقد عبر الشعراء عن هذا في اساليب كثيرة في تلك الحقبة لاسيما باللجوء الى اساطير البعث والخصب التي كانت الرؤيا اليوتوبية تكمن خلفها، مؤكدة انه اذا كنا قد وصلنا الى نقطة الصفر في دورة الحياة المستمرة فأن المستقبل سيجيء بالنصر ويعيد الى الحياة العربية ألقها وايمانها وقدراتها على مواجهة العالم بقوة وثقة. وقد تركزت الرؤيا اليوتوبية في المستقبل وعزفت عزوفاً كاملاً عن النظر الى الماضي في بعديه: الماضي القديم والماضي الحديث فليس من امل الا في المستقبل الذي لابد ان يجيء مشرقاً ومنتصراً فيعبر الجيل الصاعد على جسر من ضلوع جيل النكبة نفسه.

غير ان انفصام الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٦١ كان انذاراً رهيباً بان مسيرة الثورات العربية لم تزل محفوفة بالمخاطر والغدر. وكان خليل حاوي هو الشاعر العربي الطليعي الاول الذي اطلق صيحة النكران لفشل تلك المحاولة الخطيرة وذلك في قصيدته «العازر عام ١٩٦٢» هذه القصيدة تضمنت رؤيا معتمة احتجب عنها الايمان اليوتوبي بأمكان الأنبعاث الحقيقي. وكانت هذه القصيدة بداية تراجع الحلم اليوتوبي من الشعر وهو تراجع بلغ منتهاه في حرب حزيران سنة ١٩٦٧. في اعقاب هذه الحرب كتب نزار قباني قصيدته الشهيرة «هوامش على دفتر النكسة» التي اعلنت حكم الطلاق النهائي مع الحاضر والماضي وكلاهما كان معتماً لايطاق وتلتها قصائد اخرى له ولسواه. فحتى البياتي زعيم الرؤيا اليوتوبية المؤمنة بانتصار الانسان وقدرته على بناء مملكة العدل على الارض وصل في قصيدته «بكائية الى شمس حزيران» الى ذروة يأس لم يعرفه قط من قبل. وأعلن أدونيس في قصيدته «هذا هو اسمي» بانه لم يبق امامنا الا الجنون.

غير ان صورة الانسان في كل هذا الشعر لم تكن منكسرة كل الانكسار ولم يصور كأنه واقع في ورطة نهائية لامخرج له منها، فمع ان صورة المستقبل كانت غائمة وقاتمة الا ان صوت الشاعر كان مفعماً بالغضب يحمل عنفوان الرفض والاحتجاج - ويدعو الى التغيير الشامل وكان هذا يشير الى وجود الامل في القلب والقدرة على التحدى العالي النبرة.

وقد تحقق هذا الامل يوم اشتد نشاط المقاومة الفلسطينية بعد الحرب وتم لها التنظيم والتنسيق، فعادت الثقة الى الانسان واشتد نبض الشاعر وإيمانه بالوعد الذي اعطته المقاومة بامكان التحول والتغلب على ورطتنا وقصورنا. ومع ان الشعر الفلسطيني قاد حملة المقاومة الا ان الشعراء العرب في جميع اقطار العالم العربي تضافروا جميعهم على تمجيدها، وعادت الرؤيا اليوتوبية الى الشعر بشكل او بآخر تحمل الوعد بأننا سنكون قادرين في يوم قريب او بعيد على استعادة ماخسرناه بقوة الروح العربية المناضلة التي لن تكف عن المقاومة يوماً.

ولم تستطع احداث ايلول سنة ١٩٧٠ وما نجم عنها من قتل

الفلسطينين وتشريد حركة المقاومة في الاردن . لم تستطيع ان تضعف الايمان بامكان الانتصار، وامتلأت لهجة الشعر بالاصرار وتمجيد البطل المقاوم وجعلته حتى في عصر الات الحرب الحديثة الجهنمية، المصدر الاول للنصر والغلبة والقادر على استعادة الحق المغتصب وطرد الشر والعدوان.

ولكننا كنا ننحدر ببط نحو محنة بيروت، ثم نحو الغزو الاسرائيلي الذي اتى بمتاهة جديدة للفلسطينين وانتهى بتغيير الموقف والرؤيا في الشعر العربي لاسيما في الشعر الفلسطيني.

لم تكن الحرب الاهلية اللبنانية وحدها وما اصاب الفلسطينين من مآس بسببها كافية للاطاحة بالثقة والتفاؤل. فرغم مذابح تل الزعتر والكارنتينا وسواها بقيت نبرة التحدي والاصرار على القتال والمقاومة قوية في الشعر الفلسطيني وفي مارافقه من شعر، رغم تسلل النغم الفاجع اليه في الوقت نفسه، وبقيت في هذا الشعر ملامح الرؤيا اليوتوبية القديمة بالعودة يوماً، عن طريق القتال، الى الجنة الضائعة، في فلسطين.

في سنة ١٩٨٠ كتبت بحثاً حول رؤيا المكان في الشعر المعاصر قلت فيه ان شعر الفلسطينين في المنفى يعكس احساساً حاداً بالمكان ازاء خلفية المنفى ومشاهده المتنوعة. فبينما كان الشاعر يركز اهتمامه واحلامه وآماله الى العودة الى مكان معين محبوب: قريته او بلدته مثلاً - فانه كان يفعل ذلك ازاء خلفية متحركة في عالم الغربة الذي كثيراً مايكون معادياً - فيرى القاريء، (او المستمع) في هذا الشعر مشهداً لمنفى شاسع مليء بالاخطار يتحرك فيه الشاعر وشعبه دون توقف ولكن نحو مكان ثابت معروف محدد المعالم وحبيب الى القلب هو مكان الارتكاز والاستقرار في النهاية.» (وقلت ايضاً انه» لابد أن يجد الناقد في هذا الشعر بعض ملامح من تجربة الشاعر العربي القديم في علاقة بالمكان: مشاهد الامتدادات الصحروابة المترامية الابعاد التي كان يصورها الشاعر العربي القديم بعبارات مليئة بالحيوية والرعب والخطر، ينتهي دائماً بتباشير الوصول الى نهاية المطاف اخيراً.

ولاشك ان امتدادات الصحراء الشاسعة المسكونة بالجفاف والغدر المحروقة بوهج شمس قاسية لافحة انما هي شبيهة بأمتدادت المنفى الفلسطيني الذي لاينتهي حيث يضطر النازحون الى ان يغتصروا رزقهم اعتصاراً في انتظار العودة الى ذلك المكان المعين على الخارطة، مضيئاً و واعداً بالاستقرار. وكما كنا نجد في الشعر القديم كنا نجد في الشعر الفلسطيني: رؤيا دائمة للهدف الطيب ولمسك الختام حيث يتوج الطواف المرهق بالوصول الى المكان المرجو ومابين البدء العسير والنهاية المنتصرة تكمن التجارب المفعمة بالرهبة والرعب التي كانت ترافق الرحلة الشاقة عبر المتاهة».)

هذا ماكتبته عام ١٩٨٠. كانت قصائد الشعراء الفلسطينين في تلك الفترة لم تزل مليئة بروح المقاومة والاصرار. كانت قصيدة «احمد الزعتر» لمحمود درويش التي كتبها الشاعر بعد مجزرة تل الزعتر سنة ١٩٧٦ تجمع بين مرارة التفجع لسقوط القيم وللخذلان العربي الذي جعل المذبحة ممكنة وبين العناد على الاستمرار في الكفاح. فالغيوم التي سافرت وشردت الفلسطينين كانت تعادلها الجبال التي رمت معاطفها عليه وخبأته - ولم يترك الفلسطيني على قارعة المتاهة الصحراوية التي تمتد برعيها وقهرها الى الامكا. ن في هذه القصيدة كان الفلسطيني يجد نفسه مليء نفسه وكانت هذه النفس لم تزل عامرة ومشعة بكوكب الامل ومع ان الاخرين عبر العالم العربي كانوا يعدون الرماح لطعنه فأنه كان مصراً على الاستمرار في الصعود كي «يرى حيفا» وكي يصل الى الجنة الضائعة.

انا احمد العربي فليأت الحصار
جسدي هو الاسوار فليأت الحصار
وانا حدود النار، فليأت الحصار
وانا احاصركم
وصدري باب كل الناس
فليأت الحصار.

وكانت قصيدة درويش «بيروت» التي كتبها في مطلع

الثمانينات تتويجاً للرؤيا التي تصر على المقاومة رغم رعب التشرد الـذي كان يهـدد الفلسطينين من جديـد: «مـاذا ترى في الافق» يتسـاءل درويش في القصيـدة ويجيبـه الصوت الاخر «أفقاً آخراً» ولكنه الاصرار على الولادة الجديدة، كان قوياً.

هل تعـرف القتلى جميعـاً؟ يتسـاءل الصـوت الثـاني فيجيبـه الصوت الاول «والذين سيولدون

سيـولـدون تحت الشجر، وسيولدون تحت المطر وسيولدون من الحجر.

وسيولدون، ويكبرون، ويقاتلون.
ويلودون، ويلودون، ويكبرون».

وعندما يسأل الصوت الثاني هل «انتهينا؟» يجيبه الصوت الاول:

«لا، بل سنصمد مثل آثار القدامى
مثل جمجمة على الايام تصمد»

ان هذا الصمود ازاء تحدي العدد ان كان في ذلك الزمن كافياً لكي يمشي الفلسطيني نحـو اغنيـة بعيـدة، نحـو الحرية الاولى، نحـو اليـوتـوبيـا الارضية في جنة عدن فلسطين. ويقلب الحصار الخانق بالنسبة الى الشاعر الى واحة مضيئة في قلب عالم يهلك يقول هنا.

نحن الواقفين على خطوط النار
احرقنا زوارقنا
وعانقنا بنادقنا
سنوقظ هذه الارض التي استندت على
دمنا

بعد سنة ١٩٨٢ وخروج المقاومة الفلسطينية من لبنان تغيرت لهجـة الشعـر ورؤياه وخيم على قصيـدة درويش وسـواهـا من القصائد الفلسطينية صور الانزلاق والحصار او الأختناق والتهجير وتلاشى الحلم اليوتوبي الذي كان يقود الفلسطينين نحو يافا. كان تحدي الاحداث ساطعاً وساحقاً منها هو الشعب الفلسطيني يتشرد مرة رابعة او خامسة ويخرج من معقله القديم من ارضه الى فضاء واسـع متـرامى الاطـراف لا مستقر له ولاهدف. ان شعر درويش اصبـح يعكس عالم متـاهـة زلقـة عائمـة ويسورها بصور غاية في الابـداع والتعبيـر هي التي اصبحت علامـة الشعـر الفلسطيني الجديد. يقول في مرثيته لمعين بسيسو «خرج الطريق»

نمشي لكي نمشي امن حق النشيد على
الشهيد
ان يكسـر السكين في دمـه ويتـركـه على
صدأ الحديد
من اجل ان يمتد فيه طريقه حتى النهاية؟
ماالنهاية؟

اصبحت النهـايـة هنـا زائعـة عن الحلم واصبـح الشاعر شديد الخـوف ان يرتـد الحلم عنـه وعن شعبـه: «نخـاف على حلمنـا» يصيـح فالحيـاة مرهـونة بيومها والزوجات الوفيات اصبحن قادرات على ان «يبعن عظام الحبيب لبيتعن كأس الحليب لاطفالنا». ان العصب المقـاوم منـذور الان للصبر والتحمل والحزن لقد «خرج الطريق على الطريق» والتشرد هو اخر هبة رزقها الفلسطيني:

مدن تجيء وتختفي فينا ومن يدنا الى دمنا فضاء لايسبحّ

الانفتـاح هنـا ليس انفتاحاً على الحرية والفضاء الذي لايسبحّ ليس اتسـاع الارض للفسلطيني بل انغـلاقـه عنـه فالارض في الواقع ضيقة علية الى درجة الاختناق:

تضيق بنا الارض، تحشرنا في الممر الاخير، فنخلع اعضاءناكي نمر

وفي قصيدة اخرى يصور العالم وقد تداعت فيه كل الجدران:

أعـد لسيـدتي صورتي علقيهـا اذا مت فوق
الجـدار تقول وهل من جدار لها؟

قلت نبني لها غرفة
- اين؟ في اي دار
اقول سنبني لها دارها
- اين . . . في اي منفى؟

ان هذا شعر قادر على تحريك اعماق القاريء في اية لغة وهو جديـر بان ينقـل الى جميـع اللغـات الحية لانه سيدخل بالقاريء

مباشرة الى عالم التشرد واللاجذور والحصار المطبق الذي هو عالم الفلسطيني في المنفى اليوم.

هذا الشعر تفرد به الفلسطينيون. لقد كان شعر المقاومة شراكة مع الشعراء العرب يدخلون الى جو القصيدة المقاومة بحرارة وصدق دون ان يكون في هذا اقحام لتجربة الاخرين في شعرهم. ذلك لان المعركة مع الصهيونية كانت في الدرجة الاولى معركة عربية وقد جرح الانهزام اعماق العرب جميعهم في كل مكان فاذا انخرط الشعراء جميعهم في نغم المقاومة والتحدى فان ذلك جواب على تحديات العالم المعادي للهوية والكرامة العربيتين.

اما شعر التشرد والاختناق النابع من الاحساس بالحصار وبتهدم العالم حول الانسان فهذه تجربة خاصة باصحابها ولايستطيع ان يتمثلها او يتقمصها الا الذين يعانونها. اما الاخرون فان وصفهم لها يجيء من الخارج وينطوي على معاني الشفقة والعطف لاعلى المعاناة الحقيقية لتجربة التشرد نفسها.

غير ان ماحدث بعد بيروت المحنة هو ضعف الحلم اليوتوبي في الشعر العربي اجمالاً وهيمنة الاسس والرؤيا القائمة عليه، الا في الشعر الذي يعرف هدفه بوضوح كما نرى في الشعر العراقي الطليعي بما في ذلك الشعر الذي يدور حول تجربة الحرب.

في هذا الشعر نرى عكس مانراه في شعر التشرد الفلسطيني، انه مليء بطمأنينة الواثق من مكانه على الارض.

وقد واكب الحرب عن كثب دون ان يترك واقع الحرب يستهلكه ويستنفد امكاناته الكثيرة. انه يشترك مع الشعر الفلسطيني الطليعي في ان كليهما حافظا على مكاسب الثورة الشعرية الى حد كبير من حيث استعمال اللغة والصورة والتعقيد الجمالي والبعد في كثير من الاحيان لادائماً على البلاغة رغم احتدام التجربة فيهما، غير ان الشعر العراقي يعكس هدوءاً في النفس وثقة في الحياة ورؤية مضيئة بالرغم من امتلاء الفترة بالقتال والموت والتضحيات الجسيمة. يقول حميد سعيد في قصيدته «رؤية نصب الشهيد»

ها انذا استقبل وطناً مزهواً
بالشعر وبالشهداء
يستوقفني قمر مغسول بحليب امرأة طاهرة
اعطت للحرب ثلاثة ابناء
اصحبها فأرى فتيانا بثياب الميدان
ينتظرون صباحاً
لاتنزل في ساحته الاحزان

وفي قصيدة «النقيب جلال» يستطيع ان يتحدث عن «وطن في اليقين» وعن الانسان البسيط الذي يحارب في سبيل استمرارية التاريخ العربي على ارضه. فجلال هو:

رجل مثل كل الرجال
أنبتت الارض قمما ودالية
رجل منذ بدء الخليقة يفتح باب الحياة
ويودعها وطناً ويسوره بالقصائد والعربات
بابنائه والرياح
رجل شهد القادسية والعارضيات
رجل مثل كل الرجال
بيرق العارضيات... تاريخ هذه البلاد
امس ودعته بين ميسان والشيب
يملأ مدفعه بالعتاد

ان هذا التواصل التاريخي يعطي تماسكاً لرؤية مطمئنة لديمومة الوطن وحمايته، وهي رؤية لم تستطيع الحرب بكل ضراوتها ان تعكرها او تشوشها. ونحن نرى هذا الاطمئنان فيما كتبه الشعراء العراقيون الاخرون امثال عبدالرزاق عبدالواحد وسامي مهدي وجواد الحطاب وياسين طه حافظ وسواهم.

لقد تحدثت في هذه الكلمة عن مناحي القصور ازاء تحديات العصر الذي عكسها الشعر المعاصر اكثر مما تحدثت عن ايجابياته غير اني قلت ان الشاعر العربي قام بالتزاماته الى حد كبير. غير ان قضية غاية في الاهمية معد فيها الشعر الحديث في

اغلبيتـه الساحقة وهي قضية الوحدة العربية . انها في رأيي تحدي العصر الاكبر وضرورة حاسمة لبقائنا كان لها كرامتها في العالم . إذ اقـول هذا يطـالعني وجه خليل حاوي بحساسيته المرهفة . لقد كان الشـاعـر الطليعي الاول الـذي ادرك اهميـة الـوحـدة وكانت قصيـدتـه « العادر عام ٦٢) مرثية للانفصال الذي حدث بين مصر وسوريا عام ١٩٦١ انه القائل :

ايصح عبر البحر تفسيخ المياه؟

متحدثاً عن البحر العربي الواسع الذي يجب ان يتحد بطريقة او بأخـرى ان قصـة الوحدة مثلها مثل الموقف من التاريخ العربي اكتست نوعـاً من الـرومانسية السلبية مع الاسف . وهي تبدو كأنها تحمـل صدى غيـر مقنـع بشيء مضى ولم يعد له وجود ملح . لقد ضعفت الـرؤيـة الـوحـدويـة بعد انفصال سوريا ومصر وتراجعت فكرتها عن الشعر الطليعي . هذا مع ان كل اندفاع للشعر العربي يبـرهن مرة بعـد مرة على وجود وحدة ثقافية عظيمة ووحدة موقف ورؤيـة . وهـاهم الشعـراء السعـوديون الشبان يبكون على بيروت ويشتـرك الشعـراء البحـرانيـون مع سواهم في مقـولـة المقـاومـة والتصـدي ويعـاني شعـراء اليمن من خيبتنـا في فلسطين ولبنان . ويشتـرك المغـربيون والتونسيون بالاحتجاج ضد العدوان والقمع للحـريـة والكرامة الانسانية في العالم العربي . لاشك ان الهموم مشتـركة والاهداف مشتركة ومثلها التقنيات والاساليب الشعرية ، ومـع هذا فالفـرقـة السيـاسيـة تشتد وتؤسس لها في كل بلد عربي صغير او كبير تقاليد اقليمية في جميع اساليب التعامل .

ولابـد ان يدق ناقـوس الخطـر عاليـاً وان يدقـه لا السيـاسيـون الـذين برهنـوا على قصـر نظـر وضعف المسؤوليـة بل الادبـاء والمفكـرون لينبهـوا الى ان هذا التيـار الاقليمي سيكـون تكريساً لتراجع الامة العربية نهائياً عن ان يكون لها دور حاسم في النشاط الانسـاني وفي السيـاسيـة العـالمية . وبينما يتكتل العالم في كتل ضخمـة تضم مئـات المـلايين لتحارب العرب لكي ينقسموا اكثر ويعمقـوا الاقليميـة ويـرسخوهـا . وهنا يكمن اكبر خطر على كيان العرب . فنحن في زمن التجمعات العالمية الشاسعة ولابد لنا من تحقيق نوع من الـوحـدة . ان هذه الفكـرة ليست رومـانسيـة بل عكسهـا هو الـرومـانسي المتهـافـت ـ اما هي فهي مبينة على حكم واقعي على الاشياء وانه لمن المؤسف ان الشعر والادب العربيين لايعيران التفاتاً اكبر الى هذه القضية الحيوية التي اعتقد ان عليها يتـوقف مصيـرنـا ولا يسهمـان في بناء رؤيا فكرية صائبة لعالمنا في المستقبل القريب .

إشراق عجيب

في مبنى المؤتمرات في باريس

ياسين طه حافظ

بشرٌ من فَحَمْ،
بشرٌ ليّنٌ من هُلامْ،
بشرٌ تالفٌ من لحَمْ.
أتحيَّرُ، هذي الشكولُ التي ترِثُ الهيئةَ البشريّة
والصوتَ والكلماتْ
خَسِرتْ مايضيء بها
نسيَت أيَّ شيء من الخضرة والشمسِ،
مدهونة ومغلّفةٌ
تتحرّك بالحثّ والصدماتْ.
أتأمّلهُمْ في الممرّ، وأسألُ:
أيَّ الحياة يعيشون
وأين زمانهُمُ في الزمانْ؟
«نعمْ»، «هكذا»، «سأراكْ»
وليست نَعَمْ وليست كذا أو أراك

أتردّدُ من لمس هذي اليرابيعِ
لمّاعةً تتخاطف من صالةٍ نحو أخرى
هي تأسفُ،
تضحك،
ترغبُ،
تكذبُ
تكذبُ
تكذبْ!

لحمٌ تالفُ. . إن هذا الممرَّ المدُمّرِ آخرهُ
بَرزخٌ يتجمع فيه الرمادْ،
فوق وجهي الرمادُ ـ
تمنّيتُ أُلقي الوثائقَ
أوراقيَ امتلأتْ بالهراء المنظّمِ،
هل أستعيدُ النظافةَ؟
ذاك المكان المُضيَ
هنالك في آخر البيتِ، حيثُ الألهة تتركُ

وجهَ الغيابِ، تحدّثُنا
وتقدّم عنقود فرحتها، إذ نجوعُ، لنا؟

وهنالك يرقبني وجهُها المتوهّجُ بالحبِّ،
ذاك الحنين الذي في العيونْ،
الحنين الذي في الثيابْ،
الحنين الذي في اليدينْ..

لحظةً أتوهّجُ عبرَ توهّجِها،
لحظةً لأقبِّلها،

لحظةً أتأمّلُ سيّدة الرغبةِ والحبّ ـ
لحظة صمتْ:
لأبارك هذا الجمال الذي يملأ الآن كلَّ المكانْ
لأصلّي لها تُشرِقُ الآن وسْط الزمانْ:
الحياةُ
الحياةُ
الحياةْ/

عادتِ الضجّةُ وآبتدأ المؤتمرْ!

باريس
١٩٨٥/١٢/٢

سعادة السيد
ادم الخاصة

الى محمد عبدالمجيد

غازي العبادي

. . كل شيء جرى بالنسبة للسيد آدم كما يريد ويشتهي، منذ أن وعى حياته حتى اللحظة الراهنة. اقصد حتى هذا المساء عندما اهتز نظام حياته اليومي. . . لقد فكر وخطط ونفذ وسارت معه الامور بشكل طيب حتى النهاية، وحتى قالوا عنه ـ ولطالما سمع بأذنيه مثل تلك الاقوال ـ ان الرجل عاش حياة لابد للأله سبحانه وتعالى ان يحاسبه عليها حساباً عسيراً يوم القيامة حتى يبرهن على أنه يستحق ان يحيا مثل تلك الحياة الهادئة العريضة. .

فالسيد آدم منذ بداية حياته لم يعرف حياة العوز والحاجة التي عرفها سواه من الناس، وان لم تكن حياته في البداية حياة بذخ وثراء، انما كانت حياة كفاف او مافوق الكفاف، فهو لايذكر أنه مدَّ يده في يوم ما لأحد من الناس واستلف منه شيئاً مهما كانت الظروف. بالعكس كان هو الذي يقدم للاخرين قروضاً يومية متواضعة؛ فهو كما قال عن نفسه: كالنهر يعطي ولايأخذ من الأخرين. . غير ان احدهم وفي لحظة تحدٍّ رد عليه قائلاً:

ـ لاتنس ياسيد آدم، لولا الروافد الصغيرة لما كان هناك وجود لنهر!!

وبرغم كل شيء جرت الامور لصالحه: تزوج زواجاً موفقاً وأنجب اولاداً بنين وبنات وامتلك اكثر من بيت، واقتنى اكثر من سيارة يوم كانت السيارة في الشارع سبباً للتجمهر والفرجة، كما شغل اكثر من منصب وظيفي ان لم يكن خطيراً فهو في الأقل من المناصب المرموقة التي تضفي على متسنمها الجلال وتجلب له الاحترام، فضلاً عن المنافع المادية التي تساعد الانسان على النهوض بأعباء الحياة ومتطلباتها وتصريف شؤونها كما ينبغي ويريد. . بدون تظاهر زائد وفخفخة كاذبة لاتجلب لصاحبها سوى الحسد والافتضاح أمام الأخرين.

فقد كان مؤمناً بهذه الحقيقة: لايطرد النعمة إلا التظاهر الذي لامبرر له أو الذي يجلب الحسد ويفتح العيون المغمضة عنه حتى الأن!

وعلى الانسان في مثل هذه الحال ان يستثمر غفلة الأخرين عنه ويرتب امور حياته بلا ضوضاء.

وعندما جاء الاولاد، البنون والبنات، كان قد رسم لكل منهم طريق حياته الذي يسلكه كما لو كان قدراً مفروضاً عليهم لايحيد عنه لاي سبب، وتحت ضغط أية ظروف قاهرة.

فذاك عليه أن يتوجه نحو الدراسات الانسانية والآخر نحو الدراسة العلمية والثالث الدراسات الاقتصادية وعلى الرابع ان يتزوج مبكراً وعلى تلك ان تجاريه كذلك وتلك تسافر للدراسة في الخارج او تتزوج وتقعد في البيت: كان يقول كل واحد

منهم . . من الاولاد البنين والبنات، ان ينال نصيبه من الدنيا بحسب استعداده الشخصي من الناحية الجسمانية والعقلية ولايحق لأحد ان يأخذ نصيب أخيه! وهكذا استطاع السيد آدم في نهاية الامر، ان يكونّ لكل من اولاده البنين والبنات كيانه المستقل: بيته الخاص ورصيده المالي ونصيبه من الأرث . .

والغريب في الأمر، أن جميع أبناء السيد ادم البنين والبنات، جاءوا كما يشتهي، تقريباً، اصحاء الاجسام والعقول، أذكياء متفوقين قياساً بالآخرين، متفاوتين نسبياً فيما بينهم ببعض الصفات، وقد حصلوا نتيجة طاعتهم المطلقة لوالدهم على فرص طيبة في الحياة والدراسة لم تتح لاقرانهم الذين ربما قد يفوقونهم بدرجات الذكاء والجدية في العمل والدراسة، فغزوا تخلفهم عنهم أي عن اولاد السيد آدم، لسوء الحظِ.

ولذلك صار اولاد السيد آدم مصدر سعادة ومباهاة لوالديهم، فقد حصلت البنات على ازواج مقبولين ومرموقين، وكذلك حصل الاولاد على زوجات طيبات نلن منذ البداية وحتى النهاية رضا الوالد الكريم والأم الحنون!

وعندما كان السيد آدم يستعرض حياته وكفاحه يجد أنه لم يكافح مثل غيره، وأنما بلغ مابلغ من السعادة نتيجة التخطيط المنظم الذي يبلغ احياناً حدّ التزمت الصارم والقاسي على النفس والآخرين، ومن هنا جاءت صفة الفضاضة التي يعزوها إليه بعض الناس الذين تعامل معهم ناسين أنه الالتزام المطلوب الذي يؤدي في نهاية الامر الى استقامة الامور . .

ومع إقبال الحياة غيرّ السيد أدم مناطق سكناه، لكنه بعد التقاعد اختار لاقامته هذا البيت القديم المطل على الشط حيث صار يمضي الساعات الطوال يراقب حركة المياه بما فيها حركة الناس والحياة عموماً . .

وبعد اكثر من ثلاثين سنة في الوظيفة وبعد انجاب كل هؤلاء الأولاد والاحفاد ركن السيد آدم الى هذه الشرفة البعيدة عن ضوضاء البيت يقرأ ويتأمل ويعاقر الشراب! اجل: الشراب نقطة الضعف الوحيدة في حياة السيد آدم الجدية! لم يستطع بكل عقله المنظم وارادته الصلبة وعزمه الذي لايلين وصرامته مع نفسه ومع الآخرين ان يتغلب عن هذه العادة الضارة. فكلما عقد العزم ووطد النية وأتخذ قراراً بالكف عنها، فأن هاجساً خفياً يوسوس له: ياسيد آدم مادمت لاتفرط بالشراب ولاتؤذي احداً من الناس وأنت منهم فأعلم أن قليله مفيد ولو من الأفضل لك كرجل وقور ان تكف عن هذه العادة السيئة التي لم تعد تناسب سنك التي بلغتها الأن!

لكن السيد آدم ظل عند قناعته السابقة، مادام يتمتع بصحة جيدة والحمد الله، ومادام لا يفرط في الشراب ولايفقد صوابه ولا رشده، اثناء جلساته ولابعدها، ولم يؤذ أحداًمن الناس ولانفسه لامن قبل ولامن بعد فلتظل تلك العادة مسألته الشخصية او نقطة ضعفه الخاصة مادام لكل انسان في الحياة نقطة ضعف، فلماذا الشذوذ عنهم بادعاء الكمال وتجريد الذات من كل العيوب؟ ولابد له من أن يجد حلاً لها ذات يوم وعسى ألاّ يكون ذاك اليوم بعيداً.في بداية حياته الزوجية حاولت السيدة زوجته ان تعترض على هذه العادة الضارة كما كانت تظن، غير ان السيد ادم اقنعها بانها عادة ليست متسحكمة وبامكانه الاقلاع عنها متى ما شاء، فهي جلسة لتزجية الفراغ وبامكانها ان تجلس معه تراقبه وتتسلى بتذوق المقبلات التي كانت تعدها بسرور بالغ بنفسها كل مساء للسيد ادم.

لقد كانت حجج السيد آدم مقنعة تماماً لسيدة شبه أمية أكتشفت نفسها فجأة تعيش وضعاً خاصاً مع زوج من لون معين من الناس وتلك نعمة لن تحظى بها من هي أوفر حظاً منها في كل شيء. إلاّ من أوتيت حظاً عظيماً مثلها. هكذا قالت لها أمها وأبوها وقريباتها وصديقاتها وبقية النساء اللواتي يمتتن لها بصلة رحم او معرفة ما. . فقنعت بحياتها البليدة قناعة بلهاء ولم تعد تفكر بأبعد من اعداد الوجبة التالية من الطعام لزوجها الصارم. الذي لم يفارق في يوم ما مكانه من الشرفة لا في الحر ولا في البرد لا إثناء المرض ولا العافية.

وكـان ذلـك قبل انتشار التلفزيون والتلفزيون الملون والفيديو بطبيعـة الحـال، او انتشـار الصحيفـة والمجلة والكتاب واكتظاظ المقاهي بالناس الذين لايصقون الا على جنبهم او بين أقدامهم، فمن الأفضل له، أن يصرف وقته بمتعة ما تغنيه عن مغادرة البيت

لم تملك السيـدة زوجـة السيـد آدم الآ أن تخضـع لحججـه القـويـة، المقنعـة التي أخذ يوردها لها حتى باتت تؤمن بها ايماناً مطلقاً ومع مرور الوقت وجدت سعادتها هي الأخرى وقت جلسة المسـاء. وبـالـذات في تحضيـر اطبـاق المزة التي صارت تتفنن باعدادها له الى جانب وجبات العشاء.

وخـاصـة الأن بعد التقاعد وفي هذه الدار المثالية لاقامة واحد مثله لايهمه من أمر الدنيا سوى أمر نفسه:

فقـد كان يتمتـع نظـره برؤية الناس الذين يتجولون مساءً على شاطيء النهـر حيث المـاء والـرمـل فتمتليء عينـاه بضوء الشمس المـائلة للغـروب فيحس بتـوحد مع الطبيعة مع الضوء ويغرق في بحيـرة من ضيـاء، اويحتـرق في أتون. ولا يستيقظ من غفوته الا عنـد ما تلملم الشمس شعـاعهـا المنسكب فوق هامـات النخيـل وتنحدر الى عالم آخر..

***

واليوم، هاهي الشمس تغرب ولم تغرب كلياً بعد، وقد هيأت السيدة زوجته مائدة المساء وهو مستند الى حاجز الشرفة بذراعيه يراقب الذين يتجولون انصاف عراة، على رمل الشاطيء امام عينيه.

وفجأة وجـدنفسـه يراقب رجـلًا زري الهيئـة يمكن ان يكـون شحـاذاً أو قريبـاً منـه. كان يحمـل (رقِيـة) داكنـة الخضـرة كاملة الاستـدارة. ثم يرميهـا بين المـاء والرمل وبعد ذلك يخلع اسماله ويتنـاول الـرقية معه وينزل الى ماء الشط ويروح يسبح معها وبها مثل ولد صغير يلعب بكرة في الماء.

وقـد ظل السيـد آدم يراقب الـرجـل حتى تعب ذاك كمـا يبـدو ويخـرج من المـاء، وبعد ذلك راح يعمد الى قطع جزء من الرقية ويفـرغـه من اللب ويعمـل منـه شيئـاً يمـاثل الطاسة او القدح ثم يخـرج من اطمـاره زجـاجـة عرق صغيرة ويسكب منها في القدح الغريب ويشرب ما فيه بجرعة واحدة.

بعد ذلك تمدد الرجل على قفاه وراح يرمق السماء ثم صار بعد دقـائق يغني ويشـرب ثانيـة، وثـالثـة حتى رمى الـزجـاجة الفارغة بالشـط، بعـد ذلـك راح يقـذفهـا بالحجارة او الحصى الذي توفر تحت يده بعد ذلك دخل الماء ثانية وغسل جسده من الرمل العالق به واخيـراً أخـذ يرتـدي ثيـابـه المهلهلة وهويغني بصوت عالٍ ثم غادر المكـان، لكن السيـد آدم الـذي راقب حركـاتـه ما دام على الشاطيء وجد نفسه يهتف به أن يقترب منه دون ان يدري لماذا! وقبـل ان يتحـامـل على نفسه ويرفع مائدة الطعام بما فيها ويرميها على الرجل السعيد هتف به بغيظ!

هي أنت ماذا تفعل هنا؟ اتراك تريد أن يغضب الله علينا؟

وقبل ان يسمع كلام الرجل الذي أخذته المفاجأة، وجد السيد آدم نفسه يتمتم!

ماكنت اظن أن للدود سعادته الخاصة!

قصيدة الحرب: المقدمة، التجربة، الفن....

طراد الكبيسي

المقدمة

قصيدة الحرب مثل قصيدة الحزن والفاجعة، وربما مثل قصيدة واغاني البهجة مع الفارق في الحالة السيكولوجية فقط ـ ظاهر انسانية، او تعبير عن حالة انسانية قائمة، فالحزن والفرح، الحب والبغض، الحرب والسلم، حالات من صنع الانسان وان اختلفت في مناحيها.

والحرب كما هو معلوم ـ ظاهرة قديمة ـ قد يكون عمرها عمر الجماعات (الاسرية او القبلية) ولاينفرد بها مجتمع دون آخر ولا زمن دون آخر. واذا كان التاريخ العام للبشرية لم يركز الا على الحروب والاجتياحات الكبرى في حياة البشر. الا ان القارىء لتاريخ اي مجتمع او شعب ـ مهما كان صغيراً ومنزوياً في بقعة نائية او مجهولة من الارض، سيجد في تاريخ هذا الشعب حربا او حروبا لاسباب داخلية او لغزو خارجي وبالتالي سيجد قصائد او اغاني او ملاحم، او قصصاً ـ او كل هذه مجتمعه تدور وتدوّن تلك الحرب او الحروب وتشيد بمآثر من خاضوها دفاعا عن القبلية او الارض او الشعب او خاضوها بقصد الاجتياح والغزو والاستيلاء على ممتلكات الغير كالشعر المنغولي الذي يمجد جنكيزخان وهولاكو [1]، والشعر الاوربي الذي يمجد غزو الصليبيين للشرق، والادب الصهيوني في الاعتداء على الارض العربية [2].

والادب الياباني الذي مجد دخول اليابان الحرب العالمية الثانية والانتصارات التي حققها الجند اليابانيون في بداية دخولهم الحرب [3].

فالحرب اذن هي الحرب.. سواء كانت لسبب معقول (حروب التحرير والدفاع عن النفس والارض والسيادة والشرف) او كانت لسبب غير معقول: (حروب الغزو والعدوان والاحتلال وضم وامتهان اراضي وحيوات الغير..) وفي ضوء اسباب ودوافع الحرب تتحدد هويتها كما تتحدد في ضوء الهوية هذه، القيم والافكار التي يدور عنها وحولها الشعر، كما تجليها القوانين والاعراف الانسانية والاخلاقية.

فعلى اساس من المعايير الموضوعية والاخلاقية، وكما هي مسطرة في الدساتير والقوانين والاعراف الدولية ـ بل والاهم من كل ذلك ـ في الضمير الأنساني، يتم تصنيف جنس الحرب الى: عدوانية او دفاعية: استعمارية او تحريرية، مشروعة او غير مشروعة.

وقد صار هذا بيّناً معلوما رغم كل التسميات المضللة كأن يسمى جيش الغزو والاحتلال بـ«جيش الدفاع الاسرائيلي» او ان

يتحول التدخل في الشؤون الداخلية للاقطار والشعوب الاخرى، ونشر الارهاب والفوضى وشنّ الحرب، الى ما يسميه النظام الايراني بـ«تصدير الثورة الاسلامية».

على اية حال.. ان ظاهرة شعر الحرب في الادب العربي ليست جديدة كما هو معروف، فالتاريخ العربي على إيغاله في القدم حتى الوقت الحاضر، تكاد تكون فترات السلم أشبه بالهدوء الذي يسبق العاصفة، ويبدو أن هذا هو قدر هذه الأمة التي جعلها الله أمةً وسطاً بين فكي مشرق الشمس ومغربها، الكلُّ طامع فيها، وهي في الوقت نفسه مطالبة بأن تؤدي رسالة السماء لأهل الارض.

وعلى هذا فأن التحليل لظاهرة شعر الحرب التي افرزتها الحرب العدوانية الايرانية على العراق، لابد ان يجد جذور الشعر تغور وتتغذى من ظاهرة شعر الحرب عند العرب القدامى - وان اخذت لها سمات معاصرة حسب واقع الحرب هذه - حيث تتصل المعاصرة بالقدامة من خلال كثير من القيم الاخلاقية والموضوعية يعني بعبارة اخرى ان المشاكلة والمثاقفة بين التراث والمعاصرة في هذا الشعر - في اعلى نماذجه - تتجسد في حالة من التفاعل والحوار الاخلاقي والجمالي، الذي يكوّن جملة خصائص مشتركة عامة يلخصها موقفان جوهريان ومتداخلان هما: -

الموقف من الحياة، والموقف من الموت بكل ما ينطوي عليه الموقفان من افكار وفلسفة وقيم اخلاقية واجتماعية وحياتية ايضا.

لست ادري كيف ولماذا يُخيّل للبعض ان الحرب لا تخلق شعراً، وان شعر الحرب ليس سوى شعر تعبئة، في الوقت الذي لدينا من تجربة شعر الحرب العربي والتجارب الشعرية للشعوب الاخرى في هذا المجال... الكثير الكثير من الشعر الذي يعدل الاستجابات الاخرى: الحب، البعض، الغضب، فليس شعر الحرب سوى انتفاضة غضب للنفس او للوطن او الكرامة او لجميعها معا.

ولكن يبدو ان عبارة: ايليا اهرنبورغ التي تقول: (علينا في الحرب ألاّ نخلق ادبا بل ندافع عنه - ان ندافع عن لغتنا ووطنا وشعبنا)[٤] فهمت فهما خاطئاً او مبسترا.

فدائما كانت الحرب - مثل الحب والفرح والغضب والبغض - تخلق ادبها واغانيها في حالتين:

١- حالة الاستجابة الانسانية العفوية للحدث

٢- حالة ان يعي الادباء انهم يدافعون عن قضية انسانية مصيرية اعمق: قضية الشعب والحضارة والوطن والابداع.

فأذا كان التشبث بالماضي الموروث - في بعض الحالات يعد خصلة للمحافظة على الكيان القومي وتحصينه ضد عدوان لا يستهدف النفس البشرية وحسب، بل التذويب ومحو الشخصية القومية لكيان ما.. فأن الابداع في الفن والثقافة كما في القتال - يعد استجابة محتملة هو الآخر ازاء عدوان يستهدف النفس والارض والثقافة واللغة والتطور والابداع.

في الايام أو الاشهر - وربما السنة الاولى من الحرب، وانطلاقا من تصور الكاتب العراقي ان الحرب لا تعدو ان تكون حربا محدودة: صد عدوان واسترداد حقوق.. كان الذي له الحضور الفعلي والتلقائي - هو التعبئة او الادب التعبوي.. والاكثر والاسرع استجابة لهذه المهمة هو الاغنية، القصيدة الشعبية، والقصيدة التقليدية لان هذه هي الاكثر قدرة على التحريض والحماسة وتعبئة الروح المعنوي للشعب والمقاتلين في الجبهة.

وبأيجاز يمكن القول وبشكل عام أنَّ جلَّ اوكل النتاجات الادبية: الشعر القصة، المقالة، الاغنية... اتخذت هذا الاتجاه التعبوي في السنة الاولى من الحرب. لكن مع اطالة أمد الحرب وتكشّف النوايا الحقيقية للنظام الايراني تجاه العراق والامة العربية وبالذات منطقة الخليج والجزيرة العربية.. توضحت ابعاد المعركة بانها لن تكون معركة عسكرية وحسب بل عسكرية واجتماعية واقتصادية وثقافية، اي معركة التنمية

والحضارة ضد التخلف والهمجية على كل المستويات. السياسة، الثقافة، الاقتصاد، الاجتماع، وارادة الحياة...

ان مرور خمس سنوات من حرب مايزال النظام الايراني مصّراً على مواصلتها، رغم كل جهود العراق ومنظمات عربية واسلامية ودولية على وقف نزيف الدم، غدت كافية تماما لتوضيح ان المسألة لم تكن مسألة حدود او مياه متنازع عليها، بقدر ما كانت هذه ذريعة فقط لمقاصد تستهدف الارض، الثقافة، والحضارة والشعب، ولولا خشية ان يخرج بنا الموضوع ويطول لقلنا بأنها مقاصد كسروية تبعث من جديد في (ذي قار) جديدة، واحلام بتأسيس امبراطورية ايرانية تحت غطاء (جمهورية اسلامية) لا تشمل الاجزاء المجاورة لايران من الوطن العربي وحسب، بل لتشمل الوطن العربي والعالم الاسلامي كله.

كما لم يعد خافيا من سياسة ايران الخارجية والتداخلات الفعلية بشؤون الدول العربية المجاورة والاسلامية تحت ستار ما أسموه ب(تصدير الثور).

على اية حال.. ان الادب الذي كتب عن الحرب في سنواتها الاولى والذي كان جُلّهُ في الاطار العام، يقع ضمن مفهوم الادب التعبوي بسماته المميّزة: المباشرة غالبا في التعبير، التبسيط في الافكار، الحماسة والانفعال، المبالغة في قوة الذات والسخرية من العدو... هذا الادب مالبث ان تحول مع تحول وانكشاف ابعاد العدو وتعمق تجربة الحرب، الى ادب يبحث عن الصياغة الادبية المناسبة التي تمتلك شرف الانتماء الى جبهة الادب القتالي دون ان تفقد حقّ الانتساب الى (الكلام المُخيّل..) في عصرها.

ليس هذا غضا من شأن ادب التعبئة، بل هو هو تشخيص لما هو واقعي وطبيعي فعندما تتعرض الامة الى الخطر في كامل ترابها وتراثها، حياتها ومعتقداتها لغتها وثقافتها... اي في كامل خصائص ومكونات (عبقريتها) فكل شيء يتأهب وينتفض لمواجهة الخطر، حتى شعرات الجسد تقف منتصبة كالمدي والاسل.. فكيف بالادب، والشعر خاصة الذي يعرف الجمع خطورة دوره في المقاتلة وتأجيج الحماسة، انه اي الشعر - مثل «مواد قابلة للاحتراق والفناء في سبيل الوطن وسبيل الحرية» فهو يذكي النفوس والضمائر ويفوج بعملية التهيئة والاعداد النفسي والروحي والذهني [٥]

ان القصيدة التي تدافع عن الارض والوطن والثقافة، تدافع عن نفسها ايضا. والشاعر الذي يدافع عن ارضه ووطنه وثقافته بالقصيدة، يدافع عن قصيدته ايضا اي حقه في الابداع، كما المقاتل الذي يدافع عن حقه في الارض وحقه في الحياة الحرة الكريمة. لذا فأن التعبئة والابداع يسيران جنبا لجنب او هما متداخلان معا فكل قصيدة عن الحرب مهما تمكنت من فنيّتها او اخرجت غير مخرج العادة - بتعبير ابن رشد[٦]، فأنها تنطوي على مهمة تعبوية بأي قدر أو معيار كانت.

قد يكون حقا، في الحرب علينا ألا نخلق ادباً - اي في حالة ان يكون الهمّ الذي يشغلنا عن قضية أخطر واكبر لأن علينا ان ندافع عن لغتنا وثقافتنا ووطننا - كما قال اهنبورغ - ولكن التساؤل الذي راح مع اطالة الحرب - يلح على المبدع هو: كيف السبيل لأن يجد البلاغة الادبية المناسبة (القصيدة) التي توازي فعل المقاتل وتجسده وتخترق زمنها الحاضر الى المستقبل، دفاعا عن عبقرية الامة التي يستهدفها الاعصار الهمجي - او الريح الصفراء بالتعبير الشائع، من جملة ما يستهدف.

فاذا كانت المحن والتحديات المصيرية لا تفجر الامكانات والطاقات لتدفع عن نفسها الموت والخراب، فمتىٰ تتفجرّ؟؟

لم تكن هناك (وصفة) تقدم للكاتب او المبدع.. بل تركت له الحرية الكاملة في (حل) مُشكلهِ الابداعي وتحديد موقفه وخياراته في المساهمة والتعبير وفي الواقع لم يكن امام المبدع من خيار إلاّ خيار واحد هو: ان المواجهة الجهادية في جبهة الفكر والفن والثقافة يجب ألاّ تقل مستوى ابداعيا عن مسوى القتال المبدع الخلاق في جبهة الحرب.. خصوصا وان العدوان - كما قلنا - كان يستهدف في جملة ما يستهدف: عبقرية الامة واطفاء شعلة الخلق، هذا من جهة، ومن جهة ثانية ان الانتصارات التي

صنعهـا المقـاتلون والامثـولات البطـوليـة التي سطرها فرسان في البحر والبر والجو غدت مُلهمات . . ولا القصص والاساطير التي تروي عن ابطـال آلهـة او انصـافِ الهـة . . ! قصص وأمثـولات سطرها ابناء من هذه الارض ومن نبتها الطيب يحملون ويدافعون عن قيمها وعزة ماضيها،

وآفـاق مستقبلهـا، منهم من استشهـد، ومنهم من ينتظـر الكل برسم الشهادة من اجل الارض والكرامة والنصر.

اقول: ان الباحث في خصائص ادب الحرب يكتشف الصدق او الـواقعيـة فالقـاص الروائي الشاعر الكاتب الاخر . . . لم يجد نفسـه محمـولا على ان يختـرع (ثيمات)، بطولات بل أن ينشىء مادتـه الفنيـة من حقيقـة واقعيـة من بطـولات وانتصارات سجلها ويسجلهـا المقاتلون كل يوم، ومن مبادىء وقيم يعبرون عنها كل يوم بشتى الصيغ والأفعال الخلاّقة.

تجربة الخندق:ـ

لن تجد شاعراً عراقياً لم يعش تجربة الحرب او يشارك فيها او يتلمسها بشكل من الاشكال . . . ويكتب عنها تلميحا او تصريحا حيث ازيـز الـرصاص واصوات المدفعية وقذائف الانارة، وحركة المجنـزرات والطـائـرات، تختلط بصريـر الجنـادب والهـوام وضحكـات وصيـاح الجنـود وانين الجرحى ومشاهد القتلى وغير ذلك مما يجري ويحصل في ساحة القتال.

لقـد اتـاحت الفـرصـة هذه، للشعـراء المقـاتلين على وجه الخصوص، تجربة واقعية معاشة من جهة، كما ألهمتهم التجربةُ الـواقعيـة ـ من جهة ثانية، معنى المعاناة في اختيار الكلمة والدقة في الدلالة وربط ايقاع القصيدة بايقاع الواقع واشكلاته:ـ

(انحنيت على قامتي
وترددت في حملها،
كانت الطائرات تغطي الجبل
والقنابل . . يوم حزين)[(٧)]

لكن الشاعر هذا تعوزه السخرية irony فهو جاد حاد، الا نادرا.

لو (شفتيني) . . ياعصفورة
بالخوذة، والجعبة، والحربة، وحذاء الميدان،
بالرشاشة عامرة بالطلقات على كتفي،
وانا اغدو واروح على الرمل البارد في الليل
يقظاً . . منتصب الاذنين
لنظرت اليّ . . . ومت من الضحك[(٨)]

مع ان السخـريـة تجـد فرصتها في الحـروب. لان ثمة مشاهد ومواقف كثيرة تدعوها حتى لو كانت سخرية منطلقة من الاحساس بالمفـارقـة بين تطلّب الحيـاة وبين ما يحصـل من حصـد مجـاني للارواح البشـريـة، او السخـرية من وجبة طعام غير شهية، او من منظـر هوام تضـاجـع بعضها تحت القصف او من عبثية الحياة في عالم يحكمه إله الموت . . . الخ.

لكن الشاعر المقاتل، وقد يكون له الحق في هذا، عوّض عن السخـريـة، بأثارة البهجة، وبهجة المقاتل التي يصورها الشعر، حقيقة لا مكابرة تعبوية.

وقـد قلنـا ان قصيـدة الحـرب تشبه في كثير من الوجوه قصيدة الفـرح، وليس هذا بغـريب اذا استذكرنا تجارب شعر الحرب في الادب العربي، وكيف كان العربي يدخل الحرب وهو مزهو فرح لانـه يقـاتل الشر دفاعا عن الشرف والكرامة والشجاعة رغم علمه انه قد يقتل لكنه مع ذلك يطير الى الحرب طيراناً.

«قوم اذا الشر ابدى ناجذيه لهم
طاروا اليه زرافات ووحدانا»

وفي الحقيقـة لا يستطيـع احـد ان ينكر جوّ الفرح والزهو الذي يشيـع في شعـر الحـرب قبـل الاسـلام خصـوصـا وانـه يعبـر عن انتصـارات القبيلة وانتصـار المبـادىء والقيم التي يؤمن المقـاتـل والقبيلة بهـا . . . فضـلا عن كسب المـزيد من الشرف. وللسبب نفسـه فأن جو البهجـة في قصيـدة المقـاتل إنما يعبر هو الآخر عن حالة الانتصار، بل وعن حالة ـ حتى ـ الاستشهاد من اجل اهداف نبيلة: الارض، السيادة، الحرية الثقافة، الحضارة والمستقبل.

نعـم . . قد يجـد البعض أن ثمـة (غلوا) او على الاصـح ـ سنتيمنتـاليـة Sentimental في التعبيـر عن الحـالـة السيكـولـوجيـة للمقـاتـل بالفـرح على طول الخـط ممـا قد يبـدو مجافيا للطبيعة البشـريـة ـ وهـو القليـل النـادر . . لكن الحقيقـة التي لا يمكن اغفالها، ان المقاتل ـ وتلك هي الحالة النموذجية التي تعني الفن عادة ـ الذي يعرف ويؤمن بما يقاتل من اجله . . ويحقق مثل هذه الانتصارات على عدوٍ شرس متهور لا قيمة للحياة البشرية عنده، لا يمكن ان يكون الا ممتلئا بالفخر والعزة والزهو بالمهمة الموكلة اليـه . . وبـالجود الذي يجود به . . والجود بالنفس عند الضرورة غايـة الجـود، حتى لو اعتـرتـه لحظـات كآبة . . شعور بالوحشة، خوف، ضعف، حذر . . الخ من المشاعر الانسانية التي لا يخلو منها اي انسان حتى في الحالات الاعتيادية :ـ

«حين فاجأني القصف

صاح : «تعال اختبيء هنا

ثم متسع لكلينا هنا»

* *

واذ كفّ قصف المدافع

قال : أنا اسمي علي»

فقدمت اسمي له

قال : «هل خفت؟

أنك فوجئت بالقصف في بدء حلك ما بيننا»

وتضاحك

«لا بأس

عن قليل ستعاد هذى الحماقات

تبدأ مثلي ومثل فؤاد وداود والاخرين ـ

تعد القذائف»[٩]

وصحيح ايضا القول : بأننا لا نجد وصفا دقيقا شموليا لواقعية الحرب والخندق باللغة وهو ما يتجنبه الشعر ـ كما يبدو ـ في عموم شعر الحرب في العالم .

ويتـرك ذلك للنثر (تقارير المراسلين ومذكرات المقاتلين) ولا اظن هذا يعود الى افتقار للغة كلغة ـ لوحده بقدر ما يعود الى سبب اخـلاقي . . وهـو انـه ليس ثمـة من مبـررٍ او داعٍ لوصف ما يلقـاه الانسـان ومـا يؤول اليه في الحرب، على يد الانسان نفسه . . بل اننـا لنجـد حتى في النثـر ـ في تقـاريـر المـراسلين الحربيين عن المعارك الطاحنة القاسية عبارة تتكرر باستمرار : «المشهد لا يوصف»

يعني بعبـارة اخـرى إن المسألة اللغوية كما يقول (باول فسل) تتجسَّد ليس في ايجاد لغة بل (بلاغة مناسبة) وبعبارة ادق : كيف يمكن للاحـداث الـواقعيـة التي تتغيـر بتطبيق الكنـايـة والمقارنة البلاغية والايقاع النثري والجناس والتلميح والسجع وبنى الجمل والروابط أن تعبر عن سببية واضحة؟ هل ثمة وسيلة للمساومة بين توقعـات القـارىء بأن يكـون التـاريـخ المكتوب ممتعاً وذا معنى وبين الحقيقـة القـاسيـة بأن معظم ما يحـدث ـ او كل ما يحدث ـ ليس ذا معنى!)[١٠]

نعم . . قد تكـون ثمـة مشـاكل تتعلق (بكفاءة اللغة في التعبير عن واقعيـة الحرب ـ او حرب الخنـادق) ومعلوم ان اللغة العربية مثلاً، غنية بالمفردات المعبرة عن الحروب وواقع الحرب : دم، رعب، فزع، قتـل، جثث . . . وصـور (بلاغية) او تعبيرية مثل : البـرق يعمُّ الخنـادق . . وفار التراب . . تخندق بالطين والماء . . الخ لكن تظل المشكلة ليست مشكلة لغة بقدر ماهي مشكلة (بلاغة)[١١].

وهـذا هو الـذي جعـل لوي سمسن : (يتأمـل في السبب الذي يجعـل جنـود المشـاة لا يعبـرون عن تجـارتهم باللغـة الا نادراً، يقـول : الحـرب بالنسبـة لجندي المشاة هي شيء مادي مجسد، يبدو ان ذلك هو السبب الذي يجعل بعض الرجال يسكتون عندما يفكـرون بالحـرب، يبـدو ان اللغـة تزيف الحيـاة المادية وتتنكر لاولئـك الـذين عانـوهـا بشكلها المطلق ـ الاموات) . لكن (باول فسل) يرى ان هذا ليس صحيحا، والسبب الحقيقي في رأيه، هو

ان الجنود قد اكتشفوا ان ليس ثمة من هو مهتم بالاخبار الروائية التي عليهم نقلها، ايُّ مستمع يريد ان يتمزق ويهتز عندما لا يتوجب عليه ذلك؟ لقد حولنا عبارة: (لا تحكي) الى عبارة: (لا توصف) إنها تعني (رديئة فعلياً)[12] . .

ومهما يكن السبب فأن العجز المفترض للغة نفسها عن نقل الحقائق الخاصة بحرب الخنادق هي احدى الافكار الرئيسية لكل من كتب عن الحرب، فقد وجد البعض منظر الجبهة: (لا يوصف على الاطلاق). وانه من الصعوبة فعلا التعبير عنه بالشعر. . بالنثر ممكن الى حد ما. .

«خليط عجيب من الاشياء والاشلاء ونفايات الدبابات المبعثرة والمحروقة والارض التي تلتهب والصراخ واصوات المدافع والبنادق الخفيفة وازيز الصواريخ والقنابل والدماء والملابس والخوذ الحديدية التي تلمع تحت الشمس. . و. . و. . انه يوم القيامة.»[13] . على اية حال. . أن هذا التعبير، والتعبير بالشعر.

لاشيء في الطرقات. . .
سوى جثث ـ وشظايا
خوذ ـ ودماء
وقط يموء. . وتعوى كلاب[14]

قد لايكون حقا، الا وصفا (تعتيميًّاً) لما لا يمكن ان يوصف او لايمكن أن ينقله الكلام على الاطلاق، لانه كيف يمكن مثلا: نقل روائح الجثث المتعفنة، وروائح البارود المختلط بروائح الموت والغبار. .؟ كيف يمكن نقل الضجيج: ضجيج المدافع ، والراجمات، الطائرات، الطلقات، وصياح وصراخ الجنود والآمرين والمتفجرات والتأوهات والتأففات والأنات. . كيف يمكن نقل الجو الذي هو ليس سوى: رماد، غبار، دخان، حرائق، وروائح. . كيف يمكن نقل او وصف يوم القيامة وخاصة في المعارك الضارية. . والاكثر اشكالية في حرب تخص الشاعر، حيث يكبر الاحساس بالتباين بين الكلمات او التعبير وبين حقيقة ما جرى في الواقع.

ان كلمات مثل: جثث، شظايا، بروق، قتلى، جرحى، شهداء، اشتباكات. . تبدو غير كافية، حيث يكون الوعي بضرورة التمييز بين دلالات الكلمات التي يقاتل الرجال من اجلها (الوطن، الشرف الكرامة، الحرية، الثقافة. .) وبين الطرق التي يقاتلون بها. . ان ذلك يخلق مشاكل في النبرة والمفردات بالنسبة لكاتب الحرب، وخصوصا الذي يحرص على التزامه الايديولوجي»[15]

ومع كل هذه المشكلات ورغم كل قدرات الكاتب في التعبير تحس بأن ما حدث اكبر واكبر. .

أن هذا الاشكال ـ في تقديرنا ـ يعزز ـ الصيغة التي يقول: بأن (بعض الحروب تكون احداثا أدبية: انها تغير الوعي وبذلك تضطر الخيالات الادبية لايجاد اشكال جديدة لوصف الطرق التي يقتل بها الرجال بعضهم بعضاً، تلك هي الحروب التي يتم خوضها من اجل القضايا الأشد نبلاً، والتجريدات الاكثر سموا وفيها يذهب الرجال الى المعركة وهم مقتنعون بالكلمات البليغة، بفعل عنف الواقع.

كانت الحرب العالمية الاولى حدثا ادبيا من هذا النوع، وفي الثلاثينات جاءت الحرب الاهلية الاسبانية مثالاً آخر)[16] .

وحربنا مع النظام الايراني، مثال ثالث من هذه الحروب ذات القضايا الاشد نبلا. .

(فما كان صراعا بلاغيا ونبوئيا قد أصبح اخيرا صراعا واقعيا، بأن الخير في المسرحية الاخلاقية. . قد بدأ يضرب رداً على الشر)[17] وما هذه الحرب سوى (مسرحية اخلاقية) تصطرع فيها قوتان: خيرة وشريرة. . قوة الحياة وقوت الموت. . الله والشيطان. . . خطط لها وبدأها النظام الخميني ووجد العراق نفسه في (حالة الضرورة) ـ حالة الدفاع المشروع. . فراح يضرب رداً على الشر حتى أقعده كسيحاً في كهفه المعتم.

واذا كانت الكتابات الاولى عن الحرب، اتخذت الطابع الحماسي التعبوي فمع استمرار الحرب تغيرت الرؤية وتبلورت

القضايا الاشد نبلا: الدفاع عن الارض، الثقافة، الانسان، المستقبل. . بل حتى عن الماضي الذي حاول النظام الايراني الاساءة اليه وتشويهه، أي الاسلام والتاريخ العربي.

ومع أن الشاعر العراقي عرف: سمع وكتب عن حروب تحرير عربية وأجنبية معاصرة نتيجة قناعات وطنية وقومية وانسانية: (حرب التحرير الجزائرية) حرب السويس ١٩٥٦، حزيران ١٩٦٧، تشرين ١٩٧٣، وحرب فيتنام وكوبا وكوريا. . الخ) الا انه لم يعش جو الحرب ولا خاضها. . انها المرة الاولى التي يدخل فيها معركة فعلية. .

كانت الحروب تلك حاضرة في المخيلة عبر روايات (الدون الهادىء) و(وداعا للسلاح) و(لمن تقرع الاجراس). . وما تنقله الاذاعة والصحافة والسينما. . الخ وبالتالي فأن كل شيء جديد عليه في هذه الحرب. . . انها نوع جديد من الحرب و«ان نوعا جديدا من الحرب يخلق مشكلة ادبية جديدة، مهمة ايجاد اشكال ادبية للعنف الضروري»[١٨]. وهو ما لم يمارسه ويعرفه سابقا.

«كان هناك تصور (خاص) عن البطل. . يحاول الروائي منذ بداية الاسطر الاولى ان يميزه عن باقي الشخصيات. . فيمنحه صفات لا يمتلكها الاخرون. . ليبقى في ذاكرة القارىء. .

اما البطل الذي اكتشفته. . وجننت به. . فقد كان مغايرا تماما لهذا التصور. . كان (أميبيا؛ سريعة التغيير. . ما ان تمسكه بهيئة قروي بسيط لا يعرف القراءة والكتابة. . لا يعرف شيئا. . سوى الارض التي يلتحم معها بوعي فطري. . حتى يتبدل الى هيئة عامل واع، يعرف أن الشهادة ارفع الاوسمة،

وما ان تقوله له: (قف. لأصورك) حتى ينقلب الى نخلة أحرقتها قذيفة طائشة لكنها لم تتوقف عن حماية الفسائل القريبة منها. . هذا البطل الجديد ألغى من ذاكرتي، كل القراءات. . والافلام السينمائية. . والتصورات وظل هو كما هو. . عراقي بسيط. . بساطة الكلمة التي تكون بلادي)[١٩].

وهكذا راح الشاعر يواجه اختبار الفن في ساحة الواقع، او الفعل حيث اصبح الصراع ماديا ومعنوياً صراعا شموليا: يتداخل فيه الماضي بالحاضر، والحاضر بالمستقبل، والبندقية بالقلم، والكلمة بالرصاصة. . وتتجسد فيه البطولة المادية والاخلاقية بالاقتحام والقتل من اجل الحياة.

ان هذه هي اهم الاشكالات الادبية المثارة: كيف استطاع او يستطيع الشاعر أن يوجد الشكل الذي يستوعب اللحظة في عمقها التاريخي؟

كيف تتحول الافكار والصور الى أجساد ـ الى حقائق مادية، تلمس باليد وترى بالعين؟ كيف يتحقق الخيار الاخلاقي في زمن الحرب ـ وبغض النظر عن النتائج؟ هذه الاسئلة الاشكالية ـ ان جاز التعبير ـ وكثير غيرها لم تتِّم الأجابةُ عنها باسلوب واحد، بل بأساليب ورؤى فنية. . قد تتعدد بتعدد الشعراء انفسهم واذا اخذنا بتجربة الخندق مثلا، وذكرنا الشعراء الذين لهم تجارب في هذا الميدان: سامي مهدي، عدنان الصائغ، جواد الحطاب، كزار حنتوش، جبار الكواز، غزاي درع الطائي،. . . الخ فأننا سنجد أن ما يوحد بينهم هو التجربة والكثير من مفردات حياة الخندق، لكن ما يميز واحدهم عن الاخر هو الاسلوب. فكل شاعر يعبر بطريقته الخاصة. بل اننا لنجد احيانا التنوع في طرق التعبير لدى الشاعر الواحد نفسه حسب التجربة او ما يمليه عليه مناخها العام.

فأذا كنا نجد لدى الشعراء: غزاي، عدنان الصائغ، كزار. . الاقتراب الاشد والاكثر (وثائقية) للحياة اليومية لا في التصوير والنقل والمجاز، بل وفي اللغة التي تقترب جدا من لغة الحديث اليومي ـ حتى الشعبي ـ فأننا لنجد الاكثر اناقة وشفافية وايقاعاً هادئا حيياً لدى جواد الحطاب. بينما يحافظ سامي مهدي علي (الاسلوبية) التي اختطها لقصيدته (القصيرة) في قصائد (اسمه الوطن، الشهيد يكتب الى امرأته، الرغبة الاولى، سماء صافية) من (اوراق الصحو) حيث التأمل والتحليل واللغة المنتقاة. . في الوقت الذي يلجأ في قصائد (خليل عبدالاله، محمد) الى اسلوب الرواية: السرد، الحوار، التذكر والاسترجاع ثم القرار، او الابكرام Epigram الذي يوقع به (خلاصة) الاشياء.

أن من شان قصيدة الخندق ـ كما هو الشأن في اية قصيدة، . ان تدل على موضوعها من خلال الأشارات والايماءات والصور والمفردات البيئية . . أن تنطوي على دلالات مادية للمكان والاحداث والتحركات اليومية للحشود في الجبهة : كالغارات الجوية، تساقط القذائف، وصريف الشظايا، انين الجرحى، مشاهد القتل، سيارات الاسعاف، الحفر، الخنادق، السواتر، الجسور، الدخان، الغبار، رتق الجوارب وتثبيت الازرار المقطعة، ضجيج وهدير الدبابات والطائرات والمجنزرات، حركة الآليات والمقاتلين، وحياتهم أثناء الاستراحة . . طبيعة الارض: جبل، سهل، هور، حار، بارد . . الخ من لمعان وبريق الحديد والراجمات بعد ان اختفى من حروب العصر، صليل السيوف وقرقعة الاسنة ولمعان الصفائح ووقع حوافز الخيول . . (التي نجدها في الشعر العمودي فقط) مما لايمكن ان يشبه به ثغر الحبيبة المتبسم، ولايثير ذكريات وصورا طريفة، بل ـ غالبا مايثير صوراً وذكريات مريعة، أو مرتاعة كقول الشاعر الن لويس:

«قلادة زرقاء متروكة/ على كرسي متفحم/ تبين أن الجمال/ قد ارتاع هنا»[٢٠].

صحيح ان الشعراء المقاتلين . . قدموا صورا وحالات كثيرة من اجواء المعارك، والحياة في الخنادق وساحات القتال، بحيث يمكن ان نقول: ان قصائد جواد الحطاب، وكزار حنتوش وديوان (انتظريني تحت نصب الحرية) لعدنان الصائغ و(صبي الجنوب) لعبدالزهرة الديراوي، وقصائد سامي مهدي المشار اليها سابقا وقصيدة (رأيت مارأيت سيحان ١٩٨١) والكثير من قصائد: جبار الكواز، عبدالمطلب محمود، يونس عبود ناصر، الخ يمكن ان تعد، ديوان الحياة اليومية للمقاتلين في الجبهة وسجل المآثر البطولية للمقاتلين وحياتهم اليومية في الحرب، ومشاغلهم اليومية الاعتيادية: تنظيف سلاحهم وتجهيزه بالعتاد، النوم في الخندق، الحراسة، تذكر الاهل، الاحباب، الحارة، الزوجة، الابن، الاصدقاء، . . كما تبرز فيها الكثير من سمات (الواقعية الجديدة) حيث الوضوح واللغة الاليفة المفعمة بالمحبة . . الخ مما سنأتي عليه في فقرة تالية

لكن ـ مع هذا ـ لابد من القول ان شعراء الخندق ما قدموا صورا مربعة ـ كالصورة السابقة، الا نادرا . . وكالصورة التالية من قصيدة (المحارب في وداعة الاخير) لجواد الحطاب:

كفاه تعضان الجرح

لكن الدم تدفق مثل نشيج صاحب

قال اذن:

سأظل طوال الليل اراقب

كيف يهري

حجر الموت لحاء القلب).

لقد حكوا قصصا وحكايات وصورا ومشاهد انسانية ستظل شهادة شاهد عيان صادقة وحيّة لا على ما فجرته الحرب في الانسان العراقي الجديد من طاقات، بل وما شحذته من احاسيس انسانية، جُلَّ ان توصف في سموها وعمقها: دفن شهيد، جرح صديق، البعد عن الحبيبة، الزوجة، الابناء، الحارة، المدينة . . وحالات اخرى ومواقف متعددة يجمعها معا مواجهة الموت الذي «ينتظرك في جلباب رمادي» من خلال اسلحة الموت والمهارات التكنيكية التي تستطيع ان تقتل على نحو اسرع واكثر.

قصيدة الرؤيا: استشارة الموروث:

كحل اشكالي لمواجهة قول الحقيقة الانسانية بكل ما تنطوي عليه من عنف درامي او بهاء شاعري وتقديمها بأعمق ما يمكن من الوضوح والجمال والكمال، لجأ عدد من الشعراء الى ما يمكن ان نسميه: قصيدة الرؤيا: او القصيدة التي ترى . . مثل

* رؤيا نصيب الشهيد لحميد سعيد
* سيدة الاهوار ليوسف الصائغ
* رؤيا نبوخذ نصر لبعدالرزاق عبدالواحد

* رأيت مارأيت لسامي مهدي

* الحرب لياسين طه حافظ

ان هذه القصائد جميعا من خلال استشارة الرمز التراثي او الذاكرة التاريخية في الاساطير والقصص الشعبي والبطولي العربي ـ العراقي خاصة تحاول ان تتمثل (تجسد) (تقول) الحقيقة الانسانية: ببساطتها وعمقها وذلك من خلال (تجميع) جملة من الاحداث، والصور، والمنظورات، والرموز. . والتكرار أيضا لتأدية وظيفتين في آن واحد: تحقيق الرؤيا من جهة وتحقيق الايقاع الملحمي للحدث من جهة ثانية.

ففي (رؤيا نصب الشهيد)[٢١] مثلا يصطنع قصة رمزية ALLegory من خلال رؤيا ميثولوجية يحاول بها ان يخاطب القوى الشعورية والفكرية معا للقارىء حيث التعابير الرمزية والصور المجازية لا تقوم معنى بذاتها، بل تشكل اجزاء في الهيكل العام الذي يتحصل منه كلاً، الفكرة، او الرمز او الرؤية.

ان قصيدة (رؤيا نصب الشهيد) وهي تعبير عن فكرة الشهادة او الخلود حسب المفهوم الاسلامي، خطاب شعري يعتمد الاستثارة التراثية، كما وردت في القران الكريم، الاسراء والمعراج، رسالة الغفران. . مشحون بالرؤى والصور والمجازات والتراكيب اللغوية الجديدة. يقول من مطلعها:

«في الفجر دلفت اليه
استقبلني عبدالهادي الصالح . .
قلت: سلام الله عليك
فقال: عليك سلام الله
وقدم لي كأسا من ماء بارد
حين رشفت قليلا منه
رأيت جميع الشهداء يقومون الي
القبة تمشي نحوي وتناديني باسمي
طلعت من شق القبة عشر يمامات او عشر لآل
فامتد الافق الابيض
وامتد الفردوس الآخضر. كثياب الشهداء
وتفجر منه الماء
انتشرت حبات الشذر على الشجر
اشتبكت بيمامات القبة
وهي توحد دورتها باغان بيضاء
اجلسني عبدالهادي الصالح . .
في الارض الممتدة . .
ونادى شجرا
وجاء اليّ
حيث جلسنا. . ظلَّلنا
فتساقط ثمر ضوئي
حين مددت يدي ولمست الثمر الضوئي
كأني بين سماء وسماء . . »

أما يوسف الصائغ في (سيدة الاهوار)[٢٢] فقد اتخذ الشكل الملحمي، الغنائي لقصة بطولية حقيقية: المرأة «تسواهن» التي قاتلت ببسالة جنود الغزو الايرانيين في هور الحويزة عام ١٩٨٥ ذائدة عن بيتها واطفالها وارضها ومائها حتى سقطت شهيدة.

لقد حشد الصائغ من مفردات الحياة اليومية، حياة الهور بالذات، ومن المأثورات الشعبية الحية في وجدانات الناس، والصور ورؤى النشر والحشر. . ما خلق معادلاً يستعيد به حكاية المرأة ـ الآتية: (كالشمعة فوق الماء.) حكاية تسواهن. . والحكاية ببساطة كالآتي حيث كان:

«الهزيع ثقيل . . .
والمدى ريبة . . .
غضب، ورصاص. . ونار
وطيور تخبَّط مذعورة
وسيدة تحتمي بالجدار

احكمت يدها على الزناد
وشدت . . .
احست كأن الرصاصات
تصدر عن جسمها
وان المشيمة في رحمها
تشرئب،
وتصدر رائحة مرة . .
ومرت بها حشرات من النار، مسرعة
ومر ذباب
وطافت بخاطرها
أغنيات عذابُ.
صلواتٌ . . وادعية
ومن خلفها
كان صوت بكاء الصغيرين
يصعد في روحها
ويبدل من شكل اجفانها
وموضع اسنانها
جمعت نفسها تحت اضراسها
وصاحت على الوطن المستشار
واطلقت النار ثانية
وثالثة
وظلت تشد الزناد،
وظل الزمان يدور بها . . .
فهي تلهث . .
من حوبة . . وانتصار . .
حتى سقطت . . »

ان البنـاء الفني واللغـة والصـور والاخيلة والـروح الشعـري الشفـاف في القصيـدة هذه، يجبُّ كل دعـوى تدعي ان شعر الحـرب والازمـات لن يكـون اكثـر من ادب تعبـوي (وهل هذا . . شرف قليـل!) تنتهي مهمته بأنتهاء الحرب أو بانتهاء مناسبة القصيـدة نفسهـا، ان قصيدة بهذا المستوى الفني المتميز، فضلا عن انهـا كسبت شرف المنـاسبـة والمهمـة التعبـويـة . . شرف المـوضـوع . . فأنهـا بالـروح الشعـري والبطـولي والبنـاء الفني الملحمي استطـاعت ان تسمـو فوق الآني الى ماهـو متغلغـل في اعماق النفس البشرية . . وهو ما سيضمن لها مستقبلها. ان يوسف الصـائـغ استطـاع ان يصوغ من فعل «تسواهن» البطولي ، حكاية شعبيـة بطقـوس احتفـالية لا تقل في دلالتها وقوتها التأثيرية عن اية حكـايـة شعبيـة مايزال الناس يرددونها عن الحلاج والخضر مثلا : الـرمـوز التي لن تمـوت أبـداً وينتظـر النـاس أوبتهم في مواسم الخصب والـربيـع والبطولة . ومن يقف عند طرف هور الحويزة كل آذار من كل عام لاشـك سيـرى سيـدة الاهوار مقبلة كالشمعة فوق الماء، وعندها :

«ستهب الريح
وتنفخ في هذا القطب الساكن
ويطوف على الماء
صدى ناي . .
بعد مغيب الشمس
يردد : تسواهن . . تسواهن . .
ثم يسود الصمت
لحظات
ويجيء صدى الطلقات»

ومثل هذا، فعل عبدالرزاق عبدالواحد في قصيدته (رؤيا نبوخذ نصر)[٢٣] اذ حاول ان يجعل منها مقاربة لشكل قصصي ملحمي مستفيـداً من المـوروث القـرآني والتـوارثي والحضـاري العـراقي القـديم (سـومري ـ بابلي) وكمـا تفسـر ام جلجامش، رؤيا ولدها بقـدوم انكيـدو الذي يعين الصديق عند الضيق، نفسر نحن ـ رؤيا

نبوخذ نصر المحفوظة في الالواح والتي تقول:

(يجيء من ذريتي من صوته كصوتي
هوالذي يعلن تفسيري بعد موتي)
و(من بعد نيف والف عام
نكسر نحن الوارثين هذه الاختام
ونعلن الرؤيا)

تقول الرؤيا:

«الارض كانت يباب
دارت عليها الحياة
دورتها الاولى
فكنا بين كل البشر
اول قطرة من المطر
انزلها السحاب.

ثم دار ناعور الحياة دورة ثانية، وثالثة وفي الرابعة يطلع:

«من بابل او بغداد
نفس نبوخذ نصر
هذا الذي يصعد مثل الكوكب الوقاد»

يخرج الرؤيا من الغيوب.. ويدقها حرفاً فحرفا فوق كل القلوب، والذي لم نره من سر نبوخذنصر العظيم،

«فأننا نبصره الساعة...
في مقلتي وارثه العظيم»

ان عبدالرزاق عبدالواحد في قصيدته هذه ـ وعموم تجربة شعر الحرب لديه، كمن يشعل الحرائق في غابات الارض، لتضيء له مسافة لا يحتاج المرء لقطعها الا لثوان ـ هي المسافة الزمنية الموصلة ما بين تدفق سيل القلب وتقييد هذا في كلمات وعبارات، او في شكل شعري ينطوي على تخييلات، ويبدو لي ان دراسة تجربة شعر الحرب عند عبدالرزاق عبدالواحد في ضوء شعر الحرب عند العرب ـ قبل الاسلام، دراسة منهجية واخلاقية ستجد اكثر من وشيجة تربط بينهما. اوعلى الاصح تصل هذا الشعر بذلك الشعر يقول:

«الشعر مع هذه الحرب يستحضر كل قيم البطولة والمروءة والثبات على المبدأ.. ان حضور القصيدة العربية الكلاسيكية في هذا الوقت لا يعني حضور شكل فني معين بل يعني حضور جميع الطقوس التي ترافق هذا الشكل الفني».

(والان ـ ونحن نخوض الحرب.. نرى القصيدة الكلاسيكية التي ارتبطت طوال عمرها بوقائع العرب وايامهم واخلاقهم في المعركة البطولية والعفة والمروءة والاقدام.. هذه القصيدة الكلاسيكية بكل مواصفاتها الفنية وحضورها اليوم يستدعي حضورا لكل تلك القيم، ومن هنا فهي عملية ربط لتاريخ البطولة في هذه الامة، حاضره بماضيه وربطاً لقيم هذه الامة جديدها بتراثها.. (٢٤)

هذا ما قاله ويراه عبدالرزاق عبدالواحد، ولسنا نحسبه مغاليا في هذا.. ففي جميع الازمات كان الشكل التقليدي للقصيدة العربية حاضراً.. وحضوره يقع ايضا في هذه الحرب، ضمن التلاحم والترابط للصراع التاريخي بين العرب والفرس منذ (ذي قار) وقبلها يوم هجوم قوات الغزو العيلامي على بابل وتدميرها وقد وصف الشاعر وصفاً موجعاً، الدمار والخراب الذي حل بالمدينة، رامزاً لقوات الغزو بـ«انليل ـ العاصفة) (٢٥)

«في ذلك اليوم تركت العاصفة المدينة
وكانت المدينة خرابا
ومداخل المدينة اكتست
لابشظايا الخزف، بل بالموتى من الرجال
وفغرت الجدران
وامتلأت البوابات والطرق
بركام الموتى

وفي الشوارع الفسيحة حيث كانت
تجتمع الجماهير في الأعياد
تبعثرت الجثث
في الطرقات كلها والازقة كلها تبعثرت الجثث
في الطرقات كلها والازقة كلها الجثث
وفي الحقول التي كانت تموج يوما بالراقصين
تراكمت الاجساد
وثقوب الارض امتلأت بدمائها
كالمعدن المصهور في قالب
وذابت الاجساد ـ كالدهن في الشمس .

وقد لاحظ أندرى ميكال[٢٦] حضور القصيدة التقليدية ـ بل والاشكال التقليدية الاخرى كالرجز، لدى كل حدث خطير يحدث في حياة الامة العربية، فقد كانت دائما وبصورة عفوية منسجمة مع انفجار الصرخة، وصوت المنادى في الحرب.

والحقيقة ان عبدالرزاق عبدالواحد لم يكتب بالاشكال التقليدية وحسب، بل طغى هذا الحضور للموروث حتى على قصيدته الحديثة «رؤيا نبوخذ نصر»

* أما قصيدة (رأيت مارأيت)[٢٧] فهي تنطلق مباشرة من مقدمة ملحمة جلجامش الذي رأى ـ[٢٨]

«هو الذي رأى كل شيء فغني بذكره يابلادي
وهوالذي عرف جميع الاشياء وافاد من غبرها
وهو الحكيم العارف بكل شيء
لقد ابصر الاسرار وعرف الخفايا المكتومة
وجاء بانباء ازمان ماقبل الطوفان
لقد سلك طرقا قاصية في اسفاره
حتى حل به الضني والتعب
. . . . . الخ»

ويقول سامي مهدي، عن مجموعة الفتيان المقاتلين من الجيش الشعبي التي كان له شرف قيادتها في قرية سيحان من قرى شط العرب، والتي تذكر المرء بالاسلاف السومريين :ـ

«من هؤلاء من؟
رجال لبسوا اهاب جلجامش،
ام جلجامش توزع في رجال؟
كيف عرفوا ان السر هنا
والعشبة هنا؟
كيف تسربوا في القرون
وتسربت فيهم القرون؟
رجال هم
هبطوار في سيحان كالالهة،
وكالالهة ملكوا بستانها؟»

وسيحان عذراء، جميلة، لعوب بمفاتنها البديعة الشهية أثارت شهوة زارا»! و«زارا» مخلوق وحشي بشع طردته الالهة وانكرته عشتار. بعث بمعاونه (صاحبه) في هيأة خنزير بري يترصدها في الدغل. والشباب موجودون هنا ليبدأون (حفل تجديد الاشكال) بعد ان طرحوا الخنزير جيفة ملقاة في الساقية. . ونزل المطر ليطهر الارض فتعبق روائح الاسلاف. .

ان عبارة (تجديد الاشكال) تلفت النظر. . هنا. . حقا قد يكون الشاعر أراد بها تجديد شكل الحياة :

(الموت معنى من معاني الحياة
الموت نهاية شكل
والحياة تجدده). .

لكن لابد ان تعني تجديد (شكل) الفن حتى يناسب الحياة الجديدة. ومن هنا يمكن ان يُفهم معنى أن (رأيت مارأيت) محاولة خاصة جديدة على الشاعر

و(انه افاد فيها من اسلوب الشعر وايقاع الملحمة وفكرة الكورس). . انها بعبارة اخرى، قصيدة رؤيا، وتداخل مبني

بأحكام بين الواقع والاسطورة، بين ما يحدث حاليا في الواقع وبين ما (نراه) يخرج من ظلمات تتوارى ليعلن بشارة الولادة الجديدة، المستقبل.. خاصة وان ما كان تعذر احضاره قديما.. (عشبة) الخلود او الحياة الباقية.. عاد به جلجامش والفتيان المقاتلون..

● ويجعل ياسين طه حافظ من التقابل في قصيدته (الحرب)[٢٩]

بين الحياة والموت، مملكة الأحياء ومملكة الموتى: (سيدة المحبة) و(الشبح الملفوف بالاسود).. صراعا او رمزا لصراع تاريخي يديره في خطين متوازيين لا يلتقيان الا في ذروات المحنة او مكان الصراع. و(الشبح الملفوف بالاسود) هو اله مملكة الموتى، بشع قبيح الهيأة كريه الرائحة كرائحة الخنزير: طعامه القيح والجثث، ونفسه الريح الفاسد، أما (سيدة المحبة) فهي حالة النماء والصفاء والمحبة وارادة الحياة.

ان الشاعر لا يسرد تاريخاً لكنه يقدم رؤيا انطلاقا من تاريخ الصراع الازلي هذا. في كل الامكنة. محاولا ان يزيل قشرة الغبار عن هذا التاريخ مستحضراً (سيدة الالواح في سومر والمعلقات) (من شقوق هذا الزمن الصخري..) ومن اطار اللوحة الخشب لترافق عاشقاً: أحب..؟

ولانه معني بالحياة قبل كل شيء فهو يحاول بكنل عنفوان الرغبة في جسد (سيدة المحبة) وفحولة سيد الذكورة، أن يعبر عن قوة الحياة وانبثاقها واستمرارها - رغم انفلات عالم الموت بين آونة واخرى لمزاحمة عالم الاحياء.

تطلع من غيابها سيدة المحبة
تكشف عما جاءها من السهام
والرصاص والقذارة
تعلن ان روعة الجسد
ووقده الرغبة، شارتان
دونهما يباب
وكوكب مهجور
تعلن ان النور
من جسد العاشقة المشتهية
والسكرة الناعمة الجميلة
في جسد العاشقة الغافية المنتهية
.. وأنت
ياحصان الشهوة الجامع
اطلق الصهيل
وارفع الى السماء قامة اشتهامك
المشتعلة
واحتضن الحياة واطلب المزيد!

ان الشاعر يمايز بين حياتين (حياة معتنقين، عاشقين، لايقرب منهما الردى..) وحياة اشبه (بأنفلاته للفجر في عالمنا السفلي) أو أشبه بصيحة منطلقة من عالم الموت، او أشبه بلذة منطلقة من زرائب الموتى! انها شهوة الموتى لتخريب الحياة الحقة وتحويلها الى (قش ونار) او اضاعة وجهها - تشويهها وتحويلها الى (خرافة).

لكن في الجبهة الثانية - جبهة المحبة والخير والخصب والولادة:

تستجد الحياة بنفسها/ تتشبث ضد الموت)
وهاهي المشعة العينين/ سيدة الحب العظيم ابتدأت طقوسها)

مشعلة الحياة في كل شيء خالقة منها نشيدا متصلا، بل ملحمة البشر! والشاعر يجعل من ذلك، ابتهالا واغنية حب ودعاء للحياة الخالدة:

(ايتها الحياة، / مجيدة انت، / باقية انت، / ايتها الامومة المبجلة، / لك الجلال كله، / لك الدهور المقبلة، / فأحتملي فداحة الضربة، / والحرائق/ ففي لظاها بذرة الزمان، / فيها جنين الزرع والقدر، / ومن ضروع حزنك العظيم تستمر ملحمة البشر!

واذا كنا نجد في الاسلوب الملحمي، او القصصي القديم، شدة الغنى والتنوع في الاسلوب والتقنيات، فأن الشاعر ياسين طه حافظ ينوع ايضا في طرق التعبير: فهو يعبر مرة بالمقارنة المباشرة وطريق السرد بين حالتي الشر والخير، الموت والحياة، وهو السائد. . ومرة يعبر بالصوت الخافت المستتر الآتي من اعماق الحياة منطلقا بكل عنفوان نحو المستقبل:

صوت كريم ناعم يأتي من النخيل، / والماء للبشر، / الماء ملكي، ايها النهر الذي يفترس البشر، /.

ومرة يعبر بالرؤيا:

(ولاحت الرؤيا:

كل يصيح بيتنا، الطريق للقرية، هذا زمني يعود ذا سقف وهذه

حجرة انام فيها، وطعام ساخي يجيء. . الخ).

ومرة بالمونولوغ الداخلي، حيث الشبح الملفوف بالاسود يعترف لنفسه: «امرأة عجوز، / تسألني عن ابنها، / تمتلىء الغرفة بالوجوه، كلهم موتى، / مأكولة، / محروقة وجوههم، / تمتلىء الغرفة حتى السقف، الخ».

والذي فعله ياسين طه حافظ في «الحرب» انه كتب قصة بطولية تعكس الصراع القديم نفسه، ولكن بروح جديد وواقعية ألبست فنيا، ثوبا شفافا من الميثولوجيا. او ثوب اسطورة الفينكس الذي يبعث هذه المرة من رماد الحرب. اما البطل فيها، فرغم انه (سيدة الحب العظيم) في صراعها مع (الشبح الملفوف بالاسود) الرمز ـ الفرد الذي يسوق (البشر ـ القطعان) الى الموت والنار. . »

إلّا ان بطولة (سيدة الحب العظيم) لا تمثل فردا بقدر ما تمثل تجسيدا للروح الجماعية ـ بطولة مجتمع. اي ان الاشادة بمآثر البطلة ليست اشادة بملكة أوفرد ـ كما هو في ادب الملاحم القديمة بما فيها الملاحم السومرية والبابلية ـ بل هي اشادة بما ترمز له هذه البطلة: اي بطولة الاحياء جميعا الذين (يحاربون الاشباح والموتى الذين فاضوا من مقابر الازمنة الغابرة على الزمان الجديد) انها اذن ملحمة البطل ـ المجتمع، لا تعبر عن رؤية الحاضر فحسب بل تتعدى ذلك لتعبر عن رؤية للمستقبل من جهتين:

الاولى: (ان ننقل للاجيال القادمة، التجربة الصعبة والمواجهة القاسية التي جابهتها الحياة في هذا الزمان وانتصرت عليها).

والثانية: ان تواصل التجربة الملحمية ـ الفنية والغنية التي بدأتها في التاريخ ولاول مرة، الملاحم البطولية العراقية القديمة، وتوصلها الى الاجيال القادمة لا من أجل التغني

او الاستعبار بها وحسب بل ولأن تكون ضربا جديدا من الشعر البطولي الخاص المتميز بتجربته من حيث الاسلوب واللغة وطريقة القص وادارة الحوار والصراع. .

وليس كثيرا على بلاد نشأ فيها اول شعر ملحمي بطولي ـ بلاد سومر ـ في العالم، ووجدت فيها اول المآثر البطولية في تاريخ الأنسان. . أن يوجد فيها اليوم أدب بطولي جديد وهي تصنع أعظم وأكبر المآثر البطولية المعاصرة في تاريخ العرب الحديث.

(قادسية صدام) في المواجهة والصمود بوجه اعتى واشرس مما لك الموتى وأشدها حقدا وتخلفا وعفوية وكراهية للحياة والاحياء في العصر الحديث ايضا. (٣٠)

بعد هذا العرض الوجيز لمجموعة من القصائد التي تميزت بالطول، وبالشكل الذي اتخذ طابعا قصصيا وبناء ملحميا وبالرؤيا نسأل: هل ينبغي ـ ضرورة ـ أن توجد الحرب ـ اية حرب اعمالا ملحمية كالالياذة مثلا حتى يقال بأن الحروب قد اوجدت ادبها الذي يجسد عنفها ودرامتها؟

أعتقد ان لكل زمان وسائلة ولكل شعب او ثقافة اسلوبها في التعبير يتناسب مع نفسيته وهمومه وقدراته. . المهم ان يرقى العمل الادبي الى مستوى الفعل الدرامي للحرب. ان ثمة

(ثيمات) تطرحها الحرب لايمكن تجاهلها . . وخاصة اذا كانت حربا ضد الشر .

وهذه (الثيمات) الاساسية هي : البطولة في الفعل وتجسيد القيم ، معاداة الشر وضربه بكل القوة ، تكريم وتمجيد الأنسان الخلاق الذى يصرع الشر وينتصر للحياة ، تمتين العوامل السيكولوجية لروح التحدي واكتشاف الانسان لذاته داخل التحدي . . ويمكن ان يضاف الى هذه اشاعة روح السخرية كسلاح معنوى ضد العدو ، ولأمتصاص او التخفيف من التوتر النفسي والعصبي لدى الشعب المحارب الذى قد ترهقه الحرب ، اذا كانت حربا طويلة . . ثم كطريقة في التعبير لتجسيد حس المفارقة في مأساة اسمها : الحرب .

الشهادة والشهيد :

يحتل الشهداء مكانة متميزة في قصيدة الحرب . . . وذاك امر طبيعي . فقد تميزوا بالعطاء على سائر البشر ، وتميزوا بناء على ذلك بالمكانة ، فقد جادوا باغلى واعز ما يمكن ان يجود به مقاتل بشري : الدم والروح في سبيل المبدأ ، الارض ، الحرية ، الكرامة ، الشعب . . وتميزوا بأن كافأهم الله بأن رد اليهم الحياة . . فهم أحياء عند ربهم في جنة النعيم . وهم «الأكرم منا جميعاً» على حد تعبير الرئيس القائد صدام حسين .

وقد لعب الموروث الاسطوري والديني دوراً خاصاً في تكوين وتشكيل رؤية قصيدة الحرب حول الشهادة والشهيد بشكل لا نجد له مثيلا في تاريخ الشعر العربي ـ قديمه وحديثه انطلاقا من مبدأ ان الشهادة فعل ملحمي ـ بطولي استثنائي يأتيه الانسان الذي خُصَّ بالفناء . فمنذ بدء البشرية حتى زمان الطوفان مثلا لا نعلم ان بشريا حظي بالخلود سوى (اوتو ـ نبشتم) للفعل البطولي الذي قام به ، وهو انقاذ الحياة من الفناء الشامل ، حيث كلُّ حياةٍ ما بعد الطوفان يعود الفضل في وجودها اليه وذلك عندما حمل في سفينته من الاحياء من كل زوجين اثنين : (ذكر وانثى) . فكان ان كوفيء بالبقاء السرمدي ـ لا على انه بشر بل إله ـ كما تقول قصة الطوفان في رواية ملحمة جلجامش :

«لم يكن اوتو ـ نبشتم قبل الآن سوى بشر
ولكن منذ الآن سيكون اوتو ـ نبشتم وزوجته مثلنا نحن الآلهة
وسيعيش بعيداً عند فم الأنهار»

ومع ان (اوتو ـ نبشتم) رُقِّيَ الى مرتبة الآلهة لتُبرِّر مسألة خلوده ، الا اننا في ضوء هذا يمكن ان نفهم منح الشهداء ، ميزة البقاء الدائم ، مكافأة لهم على الفعل البطولي الذي أدُّوه . . وهو بالذات . . حفظ الحياة : ولكم في الموت ، حياة !

يعني هذا ، ان الشهادة هي ذروة الحياة الكاملة غير المقطوعة بموت لأنها ذروة البطولة وذروة العطاء . وهي في الوقت نفسه ، إنفلات من أسر الحياة الفانية والزمن المقطوع الى الحياة الباقية والزمن السرمدي الذي لا ينتهي . وإنفلات من «البشرية» الى مكانة سامية في ملكوت الله . . مهما اختلفت الرؤى حولها فهي تداني أو تجاوز الله في ملكوته .

وقد كرس الادب الشعبي (قصص ، حكايات ، معتقدات) هذه الرؤية للشهداء ، ونفي (حدث) الموت الذي نراه في اجسادهم ، عنهم . . . بأنه ضرب من التخيل : اي ما يخيل لنا نحن الذين عيوننا بصيرة ، لكن آفاق ادراكنا للاسرار الالهية ، جد قصيرة ! فالشهداء ما قتلوا ـ ولا ماتوا ـ كما خُيِّل لنا ، لكن :

* من قائل بأن الله رفعهم الى الجنة ـ دار البقاء

* ومن قائل : انهم كالذي في سفر في بر أو بحر . . لا يلبث ان يعود اجلاً أم عاجلاً . . وما على اهله الا انتظار أوبته في اية لحظة .

* ومن قائل : انهم تحولوا الى ارواح أثيرية تجوب فضاء الوطن الذي استشهدوا من اجله لتطمئن على ان كل شيء على ما يرام ، يروننا ولانراهم :

* ومن قائل: انهم وان كانوا احياء في عليين، ومعاني ورموزاً مجسدة في نُصب الحرية والشهادة، إلا أنهم عندما يدعو داعي الجّهاد في سبيل الوطن والحرية، سرعان ما يترجلون عن النصب، ويتحررون من البرنز والرخام متوجهين الى الحدود ليدافعوا عن الوطن والحق والعدالة والمباديء والابناء والزوجات: انهم ال: (جنودٌ لن تروها).

* ومن قائل: انهم «حَلُوا» في رموز الارض، الماء، الشجر، اصوات الريح والنايات، المطر، الطين، القصب، . . . الخ» لكن هذا لا يمنع ان يتجسدوا في مواسم الحب والخصب والربيع - وهم رموز الحب والخصب والربيع - يتجسدون في همسة، حشرجة، صدى ناي، شمعة نذر، مبشرين بالخير والأمان. . أو مطلقين التنهدات اذا ما فرط الاحياء بالذي استشهدوا من أجله.

هذه المعاني وسواها نجدها محتشدة في قصائد الحرب، حيث يحتل الشهداء، مكانة خاصة ومتميزة في هذه القصائد لأن الشهادة في زمن الحرب، من فعل الحرب، ونادرا ما تتحقق خارجه. . اي انها محصلة فعل بطولي من اجل الحق والعدالة والخير والحياة وحسب، اما اولئك الذين يوصفون بـ (الابطال) والذين قتلوا نتيجة افعال ونوايا معادية للحق والخير والعدالة والحياة، فهم قتلى لا شهداء مأواهم النار والفناء الابدي لان البطولة كما عرفتها العرب: حالة انسانية تجمع بين الفعل المادي أي المقاتلة والاستبسال في منازلة الخصم وتحمل المشاق، وبين الفعل الاخلاقي، اي الحلم والصبر والعفو والكرم ومحبة الحرية وكف الأذى عن الآخرين، والرأي الشجاع، والتضحية من أجل الآخرين. . الخ.

ونقدم كامثلة . بعض من رؤى الشعراء حول الشهيد والشهادة، في حربنا الدفاعية العادلة ضد العدوان الايراني على شعبنا وارضنا وثقافتنا وامتنا، مما يجسد المعاني والرؤى التي ذكرنا سابقاً:

* في قصيدة حميد سعيد (رؤيا نصب الشهيد) نرى الشهداء في الجنة، في عليين. . ووصول (البشرى) اليها لا يكون الا عبر «كأس من ماء بارد» يشربه، فيجد نفسه فجأة هناك. . أو يخيل اليه انه هناك: رؤيا كرؤيا النائم: أو رؤيا الاسراء. هناك حيث يمتد الفردوس الاخضر. . يلتقي الشاعر اصحابه:

(هذا رجل
ظل يقاتل من اجل مدينتنا
حتى فتح الله عليه. .
وهذا النائم بين الوردة والوردة. . صديقي
والآتي في الطلع رفيقي)

انها رحلة اشبه برحلة ابن القارح في الجنة، هذه التي يقوم بها الشاعر. . مستطلعاً شأنَ الشهداء في جنة النعيم الذي يرفلون به دون ان ينسوا وطنهم الذي استشهدوا من اجله:

(. . فأرى فتيانا بثياب الميدان
ينتظرون صباحا. . لا تنزل في ساحة الاحزان
يقيمون عليه متاريس. . لتدرأ عن وطن الحب
شرور العدوان.)

* أما سامي مهدي في (الشهيد يكتب الى امرأته) فأن الشهيد هو الحاضر - الغائب الذي لا يلبث ان يعود، يتسلل الى غرفته كالنسمة دون ان يحس به أحد ليكمل ما ارجأه من كتابه.

(ففي عصر يوم جميل سأتي
ولن أطرق الباب أو اتلكأ
بل اتسلل مثل الهواء الى غرفتي
لاقرَّ قليلا
واقرأ ما كنت أرجأته من كتابي)

يعني نحن البشر الماديين - لن نأمل بأن نراه او نلمسه في حضوره او غيابه. . . وما علينا غير ان نترك كل شيء في غرفته كما هو، والاّ نزعجه في خلواته. . فهو يعرف طريقه، ولا يزعج احداً بطرق الباب.

* ويختصر عبد الرازق عبد الواحد في المقطع الاول من قصيدته (يا مهيب الغيظ يا وطني) وهو يستقبل السنة السادسة من الردع العراقي للعدوان الايراني.. يختصر السنوات الخمس الماضية في لحظة من الخشوع قبل ايقاد الشموع الخمس مستحضراً ارواح شهداء السنوات الخمس التي تطوف ارواحاً اثيرية بيننا، وعيونهم ترقبنا... ترانا ولا نراها.. ليعطيها الموثق بالسير على الدرب نفسه الذي استشهدوا من اجله.. يعني بعبارة اخرى.. ان رؤيا عبد الرازق عبد الواحد للشهداء انهم ارواح لم تغادر هذه الارض، وانها تجوب فضاء الوطن لتطمئن على ان كل شيء على ما يرام:

(لحظة للخشوع
قبلَ ان توقدوا بارقا في الشموع
ان هاجسةً هاجسهْ
ان ارواحهم بيننا جالسةْ
يا عيونا ترانا ولسنا نراها
يا أعز الرفاق
لكمو أنحني
رافعا رايتي الخامسةْ
خاشع القلب كي تقبلوها
ولكم عهد كل الدماء
انني الآن انشر عرض الفضاء
راية الشرف السادسةْ!

* وسواء كانوا احياء في عليين، ورموزا مجسدة في نُصب.. او «حلُّوا» في رموز الارض، الماء، الشجر، الطين، صوت الريح والناي.. فأنهم حاضرون لم يغيبوا ولم يبتعدوا عن الوطن فهم (جنود لن تروها..) في قصيدة (على اي موعد نلتقي) وشموع نذر في قصيدة (سيدة الاهوار) ليوسف الصائغ تأتي طافية في مواسم الخصب والربيع، وكلها خير وبركة وعز:

تسواهن : سيدة الاهوار

(تأتي كل ربيع / شمعة نذر طافية فوق الماء
تحمل في يدها اليمنى أرغفة حمراء
وباليسرى.. تحمل أغصان الغار)[٣١]

«الحضور بنطق الاسم»

كان الشاعر العربي قديماً يسمي الشخصيات البطولية باسمائها او يحعل منها قصة رمزية Allegory لتجسيد قيم البطولة والتضحية واستثارة المشاعر.. وفي قصيدة الحرب الراهنة، يفعل الشاعر الشيء نفسه بصيغة او اخرى، حيث نجد جملة قصائد تحمل: اسماء ابطال حقيقيين او اسماء مجازية جسدوا القيم نفسها في الدفاع عن الوطن، والاستبسال والتضحية من اجل المبادىء، الكرامة، الحرية، الارض.. مبتعثين القيم نفسها التي دافع او قاتل واستشهد من اجلها الاجداد... انها القيم الجوهرية التي لا تتغير بتغير المكان والزمان لأنها قيم انسانية، حتى لو اكتسبت مظاهر ومغازي جديدة.

ومع اننا قد نجد صعوبة ـ بسبب فارق الوعي ـ في ان نربط بين ذكر الاسم او النطق به اليوم، وبين ما يعُرف بـ «مبدأ الاسم» عند الشعوب القديمة والبدائية اي ان نطق الاسم يعني حضور صاحبه. وانما أمرهُ ان يقول: كن فيكون! أيْ أنَّ (وظيفة اللغة هنا لا تنحصر في التوصيل او التفكير بل تتعدى ذلك الى الخلق.. الا اننا مع ذلك ـ وفي الشعر خاصة لا يمكن ان ننكر ان نطق الاسم حتى لو كان رمزاً لشيء ـ يؤدي اضافة الى مهمة التوصيل، مهمة الخلق ـ او الحضور، لأنّ لغة الشعر، مهما كانت تظل اقرب الى وظيفتها البدائية اي ان الكلمة والشيء، شيء واحد، والنطق بالشيء يعني حضوره بلحمه ودمه.[٣٢]

ولا استبعد ان الموروث الوافر من الادب العراقي القديم (سومري بابلي) والحكايات والقصص الشعبي والمعتقدات.. كان له تأثيره الخفي (الوعي المنسي والايديولوجيا المخفية) في هذه الوفرة من القصائد التي تحيل الى (مبدأ الاسم) مباشرة، أو

بصورة غير مباشرة: (العريف عبد العباس، منصور، محمد البقال، النقيب جلال، عباس بن شلب) لحميد سعيد و (خليل، عبد الاله، محمد) لسامي مهدي و (تسواهن: سيدة الاهوار) ليوسف الصائغ، (الاختبار ـ عن الشهيد صدام لاوم) لعبد الرازق عبد الواحد (زفاف عباس الحويزي) لعلي جعفر العلاق (عباس مزعل) لجبار الكواز وغير هذا كثير، وبالذات المراثي او القصائد المهداة الى شهداء او مقاتلين مجهولي المصير.. حيث الجوهر فيها، انطلاقا من مبدأ ما ورائي هو (ان الموت ليس نهاية لحن الحياة بل هو سارٍ في اللحن منذ ان يبدأ) ـ كما يقول هيدجر وبالتالي فان معنى الموت ـ كما يراه فيلون السكندري عند هيرقليطس: هو ان ما نسميه الموت ليس فناء مطلقا بل تغيراً الى عنصر آخر.[٣٣] يعني بعبارة اخرى ان ما نظنه اصبح في ذمة الموت والفناء ما هو الا (غائب) او متجسد في حالة اخرى.. كالشهداء الذين يحضرون دون ان نراهم او الذين تحولوا الى (طيور خضراء) في دار البقاء.. او تحولوا الى ارواح اثيرية تجوب سماء الوطن الذي استشهدوا من اجله او «حلُّوا» في رموز الارض، الماء، الشجر، اصوات الريح والنايات.. الخ.

اما حضورهم في الفن ـ الشعر ـ فهو من قبيل (التمثيل) او (التشبيه) او البانتومايم.. اي تجسيد ما هو غير مرئي فيما هو مرئي، او فيما يمكن ان يجعله مرئياً.. ولعل الرمز في نُصب الشهيد، الحرية، الجندي المجهول،.. وتمثيل حياة الموتى ـ الشهداء او (الغائبين) في مواسم معينة كما هو معروف لدى بعض الشعوب القديمة او التقاليد الشعبية التي ما تزال مستمرة حتى اليوم.. لا يعدو ان يكون ضربا من (التجسيد) أي احضار الغائب او الشهيد او الرمز ليكون في حالة حياة دائمة.. انطلاقا من الفكرة التي ترى ان (البشريّ) المحكوم بالموت والفناء، يمكن في حالات معينة ان يفلت من هذا القدر، بقرار الهي!: اما لحكمة الهية يجهلها البشر ـ كما هي الحال بالنسبة لبعض الشخصيات التى يعتقد انها ما تزال حية منذ مئات او الوف السنين، وتعيش في مكمن سري! وإما تقديرا وتعظيما لهم، لسموّ ما أتوه من فعل، فزادهم قربا من الله والبشر كالشهداء الذين جادوا بأغلى ما يمكن ان يجود به البشر الفاني ـ اي النفس. فكان ان كافأهم الله بان رد اليهم انفسهم وأعلى مكانتهم لديه وفي قلوب البشر... اما نحن ـ البشر الفاني المقصرين عن أن نأتي ما أتوه ـ فلا نملك ازاء حبنا لهم وحرصنا على حضورهم الدائم بيننا، ليكونوا لنا امثولة تعيننا على تخطي ضعفنا وشحة عطائنا، الا ان نجعل منهم (قصة رمزية) نخاطب بها قوانا الشعورية والفكرية، اي ان نقيم لهم ما يعد (ظل حياة): النصب والتماثيل أو أن نصطنع لهم اساطير وقصصا او نحولهم الى اساطير وقصص رمزي نتداولها، نعبِّر ونفسر بها، رؤيتنا لفكرة ومغزى الشهادة والرغبة في البقاء السرمدي.

يقول موفق محمد، في البطل الشهيد عباس مزعل:

«في كل سنبلة، دمٌ لعباس بن مزعل يشهق في
رغيف الخبز،
يطعمنا الشهادة
في كل بارقة، دمٌ لعباس بن مزعل
يقمر في السماء
يبشر الوطن المقدس بالولادة»[٣٤]

ولجبار الكواز في الشهيد ـ عباس مزعل نفسه:

أني أرى عباس
يعبر نهر الخلد
ما رده الحارس
جراحه بطاقة الدخول
ودمه فاتحة الفصول
يسامر الجلاس
يقص فيهم قصة العراق)[٣٥]

واعتقد أن قصيدة (زفاف علوان الحويزي)[٣٦]، للشاعر علي جعفر العلاق، شأن كثير مما ذكرناه من قصائد مثل (سيدة الاهوار) و (رؤيا نصب الشهيد).. تجسد ما قلناه بشأن مبدأ الاسم من خلال لغة انيقة، وتصوير حسي ابتهاجي للبيئة والظروف التي استشهد فيها (علوان):

(كنَّ سبع ليال شداد
كان علوان مغتبطا بأهازيجه
أفق من مشاحيف دامية وقصب
كان ماء الحويزة مهلكة،
ليله طفلة،
تنحني تحت خيل اللهب.)

ولكن انطلاقا من فكرة، أن الموت ليس نهاية لحن الحياة، أو ليس الفناء المطلق، بل تغيرا من حال الى حال آخر.. حينما حل المساء، كان علوان عند نهاية مشحوفه:

(زهرةٌ من دم)
و (كان جَمْعٌ من الطير،
والعشب،
والشهداء.
يتقدَّم علوانَ في موكبٍ
فوق جمر وماء.
حيث تنتظر أمرأةٌ
من دم وغناء.)

قصيدة الحرب، واللغة..

يبقى أن نقول: أن القصيدة العربية الحديثة ـ بما فيها القصائد التي كتبت عن حروب عربية تحررية حديثة ـ لاول مرة يدخلها هذا القدر الوفير من المفردات: مفردات التكنولوجيا الحربية الحديثة، أو المفردات ذات الصلة بما يحصل في الحياة اليومية في الجبهة، أثناء المعارك أو فترات الهدوء. من هذه المفردات نجد: الطائرات، الدبابات، المجنزرات، الراجمات، القذائف، القنابل، المدافع، الشظايا، رصاص، ماسورة، عجلات، المركبات، أزير، الخندق، الاشتباكات، المواضع، لجثث، اشلاء، خوذ، الحرائق، النار، الاعداء، دخان، غبار، وحول، رشقات رصاص، الطلقات، الجند، الآمر، الوحدات، الناقلات، جنازير دبابة، الرصد، الهينو، الدمدمات، الرعد، البريق، البنادق، الآر. بي. جي، اليطغ، الشهادة، الشهيد، المقاتل، النوبة، الشاجور، الرشاش، الدم، المعارك، الحربية، الرمانات، الساتر، البطل، الشاحنات، ساعة الصفر، يستمكن، السمتيات، الدوشكة، الخاكي، القصعة، صف رصاص، المهاجع، الثكنات، الهور، ربوة، فوج، احزمة، معاطف، اسلحة، نقالة، القصف، الخيمة، الحروق، الجروح، الملجأ، دويُّ القصف، مرمى النيران، أنين، قسوة، قتل، رعب، فزع، الدم، ... الخ.

كما انه لاول مرة نجد مثل هذه الاستعارات والتشبيهات: الريح الصفراء، غلالةُ رصاص. «فوج من الموتى»، «تصطد مني شظية أنتباه»، «في جوفهم مذابح مخيفة»، «.. وتذبح القنبلة النهار.»، «عصفورُ رصاص..» «تستفيق البنادق. قبل العصافير»، «عبد صبر. يعانق رشاشته»، «الرصاصة في صدره، رسمت لوحة رائعة للعراق»، «كنتُ ساعةَ النوء..»، «الاجازات مرقومة»، «والقذائف تجهض بالرعد»، «وفار التراب»، «تخندق بالماء رنين»، «كنت كالنون منحنياً..»،

«تتكشف الارض.. والرَّصَد
يستمكن الحركات»
«تستمكنها النار»
و «وأزير تجزأ زعنفة.. وشظايا»
«والرياح تجر ذيولا من النار والدمدمات»
«راحتي تتيبس من لهاث الحروق»

«وفضاء محتقن بدخان القصف»

«متشحا بالرمانات»

ولاول مرة ايضا في القصيدة الحديثة، نجد مثل هذه الصور والحالات:

- **الشاعر يصف رفيقه المقاتل بأنه من نخلة الشعر:**

(مرة.. رشقتها الشظايا..

فكان النزيف له الماء،

واليطغ - الكرب،

والخوذة - السعف)

- **ويصف ايضا رفيقه المقاتل الذي يشاركه النوبة، نوبة الحراسة، بأن عيونه مفتوحة على وسعها: «... كما الطلقة تُوسِّعُ مَنْيَتَها».**

- **وقول الآخر:**

سأرسم بالدم خارطة للشهادة

أكونُ بها وطنا أخضراً.. لا يموت»

- **أو هذه (اللوحة):**

(ثقب في خودة

الريح تمر غناءا..

مبلولا بندى الفجر

وبقايا دم..

نبتت في اليوم التالي -

أعشابا، ونجوما،

وزهورا بيضاء)

آو قوله عن الوطن المزدهي الذي يعبر الآن بوابة الحلم والمستحيل:

(ويرسم بالسيف

خارطة للصباح الجميل)

- **وهذه الصورة ايضا عن الامهات اللواتي يُودِّعْنَ أبنائهن العائدين بعد الاجازة، في محطة القطار:**

«بأنتظار القطار

تجلس الامهات على اليطغات

ويفتحن اشواقهن

فتطير القبل

وتحط على شفة الدمع،

أوراق تين.»

- **أو قوله في قصيدة (حب):**

«عصفورُ رصاص

حط على غصن القلب

فأهتز

كما لو أن ذراع حبيب

مسَّه فجأة»

- **وقول الشاعر:**

«بدم امرأة من اهل الهور،

غمست يدي

وسأرسم سيدة، رمزا لعراق منصور»

أو قوله:

«ففي ساعة مثل هذي،

تكون النجوم، معلقة من غلاصمها..

والغيوم، مخبأة في المشاحيف..

والريح، عارية القدمين»

- **وقول الشاعر ايضا في (لوحة) أخرى، العائلة في انتظار المقاتل الذي حان موعد أجازته:**

«رجل أشيب

ونساء ثلاث

وطفل

وطعام بأطباقه لم يمس

وأحدقهم كلهم

بأنتظار.»

كما نلاحظ لدى بعض الشعراء - أو جلهم في الواقع - ميلا نحو استخدام لغة الحياة اليومية، أو الاقتراب من الكلام المحكي ولغة الخطاب اليومي - وما استخدام الالفاظ او التعابير المحكية الا جزءاً من هذا الحوار الذي انشأه الشاعر - في قصيدة الحرب أو قصيدة الخندق بالذات - في محاولة للوصول الى جذر الاشياء وايقاع الحياة المعاشة يوميا في الخندق، وايجاد لغة مشتركة في ثقافة مشتركة يعيشها الجميع - المقاتلون في الجبهة، والشعب في حركة الحياة الاعتيادية لكنه غير بعيد عنها.

من التعابير والالفاظ المحكية نجد مثلا:

- «يعيدون للزيق كيس سكائرهم»
- «اصطفاف الخميس»، «وأطش.. سنين هوانا»

«كلمته ناشفة..»، (ونهيب به «ناوشنا شيئا يمحد»)،

«ناوشنا يمحمد بعض عتاد!»،

ومن الحوار الذي يقرب من الحوار المحكي اليومي هذا الحوار من قصيدة (خليل) لسامي مهدي:

- خير ما نعلمه الآن هو الشاي

فهل عندك منه؟

- الشاي!
- والبسكت
- والقصف؟ وهذا الملجأ الرخو؟
- سواء بسواء.)

- وهذا المقطع من قصيدة كزار حنتوش (نار الاهل.. ولا جنتهم):

البارحة انفتحت ابواب جهنم عن آخرها فانفتحت نفس السيد محسن لحديث

- السيد محسن هذا كان يدس بأنفه

حتى في جحر الجرذ -

«ليخرب بيتي..

فالثور الحامل هذى الارض على قرن واحد

قد نفق الآن؟..»

ويقهقه..

أنهره..

لسنا في حفلة عرس في «الدغارة» يا هذا

اسكت.. اسكت..

ويقهقه..

ويقهقه!

ويعود لملء الشاجور،

بأسرع من أيدي عشرين محاسب مصرف..»

- ومن هذا ايضا ما نجده في كثير من شعر عدنان الصائغ وغزاي درع الطائي. ونكتفي بهذا المقطع من قصيدة الصائغ (أحاديث حول الموقد):

«في الخيمة

وعلى ضوء الفانوس الشاحب

كنا نتكاثف حول الموقد

..

باللالفة تجمعنا، كطيور الحب

نقتسم «الكعك» البيتي.. وأشواق الأهل..

ورائحة الشاي «أبو الهيل»

وفي الخارج.. حيث الحالوب.. وأضواء التنوير.

و«عبد صبر» يعانق رشاشته.. حذرا

ويدور على باب الخيمة

يصغي لعواء الريح

ويحلم بالقمر الوردي.. وبالنهر.. وعينيها الضاحكتين.. وأشجار التفاح.

قال عريف حسين:

كانت عيناها.. وهي تودعني

في لون الغيم العاشق

ما أحلى العينين الماطرتين..

على أرصفة القلب.

.. الخ»

ويتبع هذا الاسلوب الشعري ـ الكلام المحكي، تضمين الاغاني الشعبية أو اصطناعها، على نحو مانجد في قصيدة يوسف الصائغ (سيدة الاهوار):

«وأرى سرب صبيات،

يهزجن مساء العيد:

صفق ياسعف النخل أتتك بنات الهور

أتعبهن الرقص من الفجر،

وجاء الان عليك الدور»

ـ أو هذا «الموشح» في قصيدة جواد الحطاب (شرق البصرة):

سمعت امرأة تغني:

فتيان من «سفوانْ»

قد مروا

قاماتهم.. نيرانْ

وعيونُهم

جمرُ

بالله ياخلاّنْ

يؤرقني

أمرُ:

الخبزُ

ـ من كفِّ الفرس ـ

مُرُّ)

والأغنية الشعبية:

«.. يا يمه عد عيناك

يايمه.. شوفينا

ضرب الخناجر.. ولا

حكم الفرس.. فينا.»

والحقيقة أن قصيدة الحرب ـ بأستثناء القصيدة (العمودية) التي حافظت على (الجزالة) التقليدية ـ لدى العديد من شعراء القصيدة الحديثة، أقتربت كثيراً مما يمكن أن نسميه الحالة الشاعرية Poetics وهي حالة تجمع بين الشعرية والنثرية الشاعرية، أو تجمع بين صفة (الشعرية) وبين (التخييل)، أو هي مصطلح يصف (اللغة الادبية) في النثر وفي الشعر معا.(٣٧)

نجد هذا في (طفولة الماء) لحميد سعيد كما نجده بصيغة اخرى في (رأيت ما رأيت) فهي (قول شعري) ـ على وصف حازم القرطاجني ـ وفي (أوراق الصحو) من (أوراق الزوال) لسامي مهدي! . كما نجده لدى شعراء آخرين امثال: غزاي درع الطائي، كزار حنتوش، عدنان الصائغ، جبار الكواز، جواد الحطاب...

لقد كانت تجربة الحرب، تجربة جديدة.. وبالتالي كان أمام الشاعر أن يجد (الاسلوبية) أو اللغة الادبية الجديدة المناسبة للتجربة هذه.. ومع أن ثمة تحفظات على هذا الشعر أو الشاعر أو ذاك ـ بالمعايير النقدية الصارمة ـ على ما يسمونه بالقصيدة اليومية الا أن الواقع، أن الكثير من شعر الحرب في العالم قد عرف خاصية ما يسمونه (السهولة الشعرية) أو العفوية ـ اذا جازلنا أن نسميها خاصية ـ ذاك أن وضع الشاعر المقاتل في جو القتل والموت وهذه الالفة الشديدة التي تنشأ لديه بين الحياة والموت، تخلق لديه حالة سيكولوجية تجعل كل شيء ـ مهما بدا لنا نحن الذين خارج منطقة الالفة هذه، بسيطا، وربما عاديا تافها ـ تجعله ذا قيمة لانه مفردة هامة في المشهد العام، وبالتالي فأن انثيال الاشياء والافكار والصور من ذهنه، يبدو مثل شريط سينمائي متعدد المشاهد ومتباينها: الموت الى جانب الحياة، الحب الى جانب الكره، المطر مختلطا بالغبار والتراب، مشهد شروق الشمس يتداخل مع وميض الراجمات.. التوّق الى الابناء والزوجة والاصدقاء والمقهى والشارع يختلط ويمتزج بالتوّق الى التحرر من كابوس العدوّ الذي يتراءى وكأنه على وشكك ذبح الابن، الزوجة، الحبيبة، الزهرة، الصديق، الشارع...

يعني ـ ينبغي أن يدرك الجَمْع، أن كل الادب الذي يكتب في زمن الحرب، عن الحرب، أدب داخل في التعبئة بأي قدر كانت التعبئة، أو بأي مستوى فني جاء هذا الادب، وليس في هذا أية غضاضة، فعندما يكون: الوطن، الارض، الشعب، الثقافة،

الـوجـود. . في خطر. فكل شيء يجب أن يكون في مواجهة دفع الخطر. أما بعد الحرب، فألادب الذي يكتب عن الحرب. . له شأن آخر، انه الذاكرة التي تحفظ وتقص على الاجيال ماحدث. .

ومع هذا، وبالرغم منه، فأن الدراسة الموضوعية لادب الحرب الذي حفظته الذاكرة أو الكتب لعموم الشعوب ـ قديمها وحديثها ـ لابد أن تتوصل الى أن الجزء الاعظم منه، في الاقل، كتب أو نظم ـ شفاهيا، تحت تأثير الانفعالات الحماسية والأنثيال التلقائي العفوي. لكن هناك جزء آخر ـ دون شك ـ من هذا الادب، كتب بعناية مُجسِّداً قيماً بلاغية وفنية جديدة، تملك قدرتها على البقاء والصمود للمعايير الجمالية أو الاسلوبية ـ حتى المتزمتة منها احيانا.

وفي أدب المقاومة الفرنسية وأدب الحرب السوفيتي وأدب المقاومة الاسبانية في الحرب الاهلية. . امثلة كثيرة يعرفها الجميع. واحسب ايضا، أن الكثير من شعر الحرب للشعراء: حميد سعيد، سامي مهدي، يوسف الصائغ، عبدالرزاق عبد الواحد، ياسين طه حافظ، جواد الحطاب، عدنان الصائغ، غزاي الطائي. . . سيصمد للزمن نفسه تحت أشد المعايير النقدية تزمتاً، ليس لانه حقق معادلة: البلاغة الادبية المناسبة لتجربة الحرب وحسب، بل ولانه توفر على قدر كبير من مكونات التجربة الشعرية، التعبيرية والجمالية.

لقد جهد الشاعر كثيرا، لسنوات ماضية، في مهمة الهدم أو (الخراب الجميل) ـ كما يلذ للبعض أن ينعت (شغلته). . ! وقد يكون له في هذا ـ آنذاك ـ عذر. . أو بعض عذر. . وربما وجد البعضُ لذَّتَهُ فيه، فالخراب يملأ الارض العربية، طولا وعرضا وعمقاً، لكن الشاعر العراقي ـ في الحرب التي ندفع فيها من أجل السلم، ومن أجل الا يلتهمنا الخراب القبيح ـ أُلْهِمَ أن جدوى الشعر في أن يبني ـ أو يُعلي البناء الذي بدأ مع الثورة. . أو يحافظ عليه ـ في الأقل ـ من الخراب. . أي أن يجعل شعره في مواجهة الدفاع ضد العدوان والجهالة. . لقد أعادت الحرب، الشاعر والكاتب الى واقعه. . أو كأنه يكتشفه من جديد. . ويكتشف قدرته ـ وبالتالي قدرات الامة بأسرها ـ على النصر. . بعد أن تيَّهَتْهُ طويلاً، هزائم الانظمة العربية المهزومة من الداخل، بالاساس. . وربما كان كزار حنتوش في (القصيدة من عيار ١٠٦ ملم) على حق أو بعض حق، حين طالب الناقد، الشاعر، الفنان. . أن يمارسوا الحياة الجديدة. . الواقعية الجديدة التي خلقتها الحرب. . أو أن يمحضوا كتابها الود والفهم والتفهم. . أي الظروف والوعي، وحالة الوعي الجديدة في ظل الظروف الجديدة والواقع الجديد. . الواقع الذي ينبثق من صخرة التجربة الصعبة، مُحَمَّلاً ـ رغم التضحيات والدم والمرارة ـ بالفرح، مزهواً بالحياة الجديدة، مكللا بالنصر. . انها حالة النصر: وكل وعي وفرح، ولغة. . ينتمي اليها.

يقول كزار في قصيدته (الأقلام ـ شباط ١٩٨٥):

ـ ذاك الشاعر
المائس تحت النارنج
كغصن النجمة
السائح تحت الاضواء
كالزبد القمري
العائب من شأن حذائي المسكين
بلسان لايهدأ
كموظف ذاتية
في دائرة الاحوال المدنية
ذاك الشاعر
هل كتب الاشعار على ضوء المصباح اليدوي
والرشاشة فوق الفخذين
هل ضحك الرَّبْع عليه
حين يجيء كسعلاة
مرتدياً معطفه المطري؟

ـ ذاك الناقد
لن يمحضنا الود الصافي
إنْ لم يزحمنا بالكتفين

ذاك الشاعر
لن يتحدث عنا
أن لم يحمل خشب الجوز الى موقدنا
تحت الامطار.

ذاك الرسام المتأنق
المتذمر من اشعاري الشعبية
القائل عني «هه . . هه
من يعرف فاطمة في سوق الغزل!»
ذاك الرسام المتأنق
هل غمس الريشة يوما في الطل
تحت سماء مرعدة في «سفين»؟
أترى نهب الارض
بالقدمين المتشققتين
عدواً خلف «الهينو»
كي يوصل مكتوبا لاخيه
قرب جزيرة «مجنون»؟!

ذاك الرسام المتأنق
سيظل على حاله
أن لم يسهر في مرصدنا
دون ثريات أو أقمار.

والحال . . أن الرسام، والناقد، والشاعر، والكاتب، والقاص . . الخ لم يكونوا بعيدين عن التجربة التي طالبه كزار . . بالانغمار فيها . فقد شارك الجميع، بهذه الصيغة اوتلك . . في المعركة . . عاشوها وعايشوها ومايزالون . . ولعل كزار انما طالب بوعي التجربة، لا التجربة . . وعياً يستوعبها ويهضمها ويتمثلها ويرتقي، جماليا (تعبيريا)، الى مستواها . . والواقع أن قصيدة الحرب الحديثة لم تغاير أو تفاق المتابعة الشكلية للقصيدة الحديثة، ولكنها بسبب طبيعة موضوعها (والواقعية الجديدة) التي أفرزتها الحرب ـ كما قلنا ـ وجدت نفسها أزاء حالة جديدة، هي بالذات حالة النصر . . لا الانكسار ـ كما هو الشأن في معارك العرب مع الكيان الصهيوني خاصة ـ فكان لابد من «الاستجابة» التي فرضتها الضرورة . . (الظروف الموضوعبة الجديدة) . دون أن يعني هذا بأي حال، القطيعة مع أيّ من مكونات الحداثة في القصيدة الحديثة ـ بما في ذلك العناصر المستمدة أو المستشارة من التراث . .

لا خاتمة . . لا خلاصة . .

بعد خمس سنوات . . والدخول في السادسة من الحرب . . إنَّ مراجعةً شاملة لجملة الوضع . . الثقافة بالذات، والأدب على وجه الخصوص، ستمكّن الباحث من أكتشاف جملة حقائق في هذا الأدب .

١ ـ أنّ أدب الحرب إستطاع أن يكشف أن الكثير من نزعات العبث والأحباط وتحقير الذات، والأمة ـ وحتى نزعة الهوس بالتجديد ـ التي شاعت منذ نكسة حزيران / ١٩٦٧، والتي ساهمت فيها جهات ومؤسسات ومفكرون عرب . . تنطوي على مقاصد خبيئة خبيثة أريد بها تدمير الشخصية العربية وسلبها مشاعر الثقة بنفسها وبمستقبلها عن طريق بث مشاعر الاحباط واليأس والخيبة، مسبقاً، تجاه أي مشروع حضاري أو نهضوي عربي . . والمشروع الخميني ـ أي ما سمي بـ (تصدير الثورة) لم يكن في حقيقته الا مكملاً للمشروع الصهيوني ـ الأمريكي، بتدمير كامل الجبهة الشرقية ـ العراق بالذات ـ . لكن فشل هذا المشروع ـ الخميني ـ بالتصدير عن طريق الدعاية الغوغائية والحرب النفسية ـ الكلامية . . أدى الى أستبداله بالحرب الفعلية . . الاّ أن الذي حصل أن دارت الدوائر على الباغي المعتدي، ولحقته الهزيمة من كل جانب . . وهكذا تساقطت، مثل أوراق جافة، نزعات ومشاعر الأغتراب والاحباط والأنكسار

النفسي والتجريح . . بالنسبة للكاتب العراقي، وحلتّ محلها مشاعر الثقة بالنفس، وتمجيد قيم البطولة، الشجاعة، التضحية . . الخ . مع أن الحقيقة التأريخية، التي يجب يذكرها، هي أن الكاتب العراقي ـ وذاك تأريخه مهما أوغل ـ لظروف معينة في الكتابة الأغترابية وشغل نفسه بالحديث عن الأستلاب والأنسلاخ . . فأنه يملك حساسّية عالية بالشعور بالخطر. وبأدراكه واحساسه الذي يكاد يكون غريزيّا بأن المعركة معركة مصيرية، اندفع بكامل حيويتّه وغريزيتّه مستحضرا كل الماضي النضالي للأمة في مواجهة أعدائها، ليس على مستوى المجابهة الحربية وحسب، بل والفكرية ايضا . فتاريخ الأمة النضالي ضد أعدائها في جبهة الفكر والثقافة (الايديولوجيا) لا يقلّ جهاديةً وخطورة عن تأريخها النضالي في جبهة الحرب.

٢ ـ وشيء طبيعي ازاء هذا النصر الذي حققه شعبنا وقواتنا المسلحة على المعتدي الايراني، أن تكون الشخصية القوية المتماسكة الواثقة المتفائلة هي ما أحتفل الأدب بتجسيدها في الشعر، والقصة، والرواية . . ولم يكن هذا من باب الهدف التعبوي وحسب ـ ولو أنه مشروع ـ كما قد يخيلّ للبعض، ولكن لأنها الحالة النمودجية التي هي موضوع احتفاء الأدب أصلا . فالشجاعة، الأقدام التفاني في أداء الواجب، الصدق، الحميةّ الوطنية . . . الخ . كانت وما تزال هي الحالة النموذجية في الطبيعة البشرية، والقيم الأنسانية، اما التخاذل، الجبن، المخاتلة، الكذب، الخيانة . . فهي الأستثناء حتى في الحياة الأعتيادية فكيف اذا كانت الحالة حالة حرب ودفاع، ومقاتلة لغزاة محتلين؟، ذاك ما نجده في عموم آداب الشعوب التي وقع عليها عدوان، أو قاومت غزاة محتلين: الاتحاد السوفيتي، فرنسا، فيتنام، وفي الأدب العربي: قديمه وحديثه.

صحيح أن الأبطال . . أنصاف الآلهة أو شبه الأسطوريين، قلةّ في كل الحالات . . وأن الطبيعة البشرية تتحمل: الأقدام والتردد، الشجاعة والضعف، البذل والتضحية الى اقصى الحدود، أو بلا حدود، والحرص على الحياة . . لكن القصص البطولي الذي رأينا وسمعناه، ومالم نسمع به . . يجعلنا نعتقد بأن الروايات الملحمية البطولية التي قصهّا الشعراء والروائيون ليست حالة سنتمنتالية بقدر ما هي واقعية ومفعمة بالنزوع الأنساني المشروع للبقاء عندما يوضع المقاتل في خيار بين أن يكون قاتلا أو مقتولا: ان مهمة المقاتل في الحرب، أن يقتل ما في ذلك شك، وقد تعتريه حالات من الضعف الأنساني ازاء القتل ـ ما في ذلك شك ايضا، لكن عندما تُحاصَرُ حياته في منطقة القتل، فأنه سيندفع حتى لا شعوريا أحيانا، بالحد الأقصى من طاقاته ليدفع عن نفسه، القتل.

وبالتأكيد ليس هذا هو الدافع الوحيد، وربما ليس الأعمق، للبطولة . . ان شواهد كثيرة من حربنا مع المعتدي الايراني . . ومن التايخ العربي: القديم والمعاصر، ومن تاريخ الشعوب، تؤكد ان الايمان العميق للمرء بعدالة قضيتّه من أعلى الدوافع للقيام بأعمال توصف بأنها: بطولية.

٣ ـ كما أنه شيء طبيعي في صراع تأريخي طويل، كالصراع بين الأمة العربية وفارس، أن يفرض الماضي حضوره بشكل لا يمكن اغفاله أو تجنبهّ، سواء كان هذا الصراع، صراعا عسكريا أم فكريا . . وهكذا كان حضور الماضي العربي، حضورا نضاليا ـ أنتقائيا دون شك، لأن ما يُستحضر عادة في مثل هذه الحالات وما يتطلبه الحاضر، هو ما يناسب الحالة الحاضرة وما يكون مصدر قوة ونهوض.

٤ ـ وفي اطار هذا التلاحم والترابط بين الماضي والحاضر ـ فقد كان طبيعيا ايضا أن تستنفر الاشكال التقليدية في الشعر، كالرجز والقصيدة العمودية التي شهدت أزدهارا لا شك فيه على أيدى شعراء متمكنين من صنعتهم: (كمال الحديثي، عبد الرزاق عبد الواحد).

وهذه الظاهرة ـ ان كانت كذلك ـ ليست غريبة ولا عجيبة:

الضرورة. ومثال ذلك نهوض التانكا tanka الياباني بمهمة استثارة الروح الوطني في الحرب العالمية الثانية، بينما التانكا مخصصة في الاصل للتعبير عن العواطف الرقيقة اكثر مما هي مهيأة للأفعال البطولية[٣٨] ب ـ ان القصيدة التقليدية ما تزال نمطا سائدا الى جانب القصيدة الحديثة، وهي حاضرة لدى كل حَدَثٍ خطير.. يحدث في حياة الأمة انها بنت أجيال حككتها واعادت تحكيكها فكانت دائما وبصورة عفوية منسجمة مع انفجار الصرخة، أو صوت المنادي اذا ما دعا داعي الحرب[٣٩] ومع ذلك علينا ان نعترف ان الاشكال التقليدية (الرجز، القصيدة العمودية) على مستوى الخلق الشعري لم تقدم شيئا ذا شأن.. ولكنها في التعبئة، ذات شأن وخطورة. اما الحضور الأعمق للموروث الابداعي الأدبي العربي. فقد كان في القصيدة الحديثة، ممثلا في أستخدام العديد من المنجزات الابداعية، الجمالية، والتعبيرية، والرؤيوية ايضا، للشاعر والناثر العربي القديم عبر رؤى، صور، أخيلة، أساليب وطرق تعبير.. الخ.

٥ ـ على ان الشيء الاهم والاعمق هو هذا التوجه نحو الانسان لأعتبارين: كونه قيمة عليا بحد ذاته من جهة، وبأعتباره خالق قيم البطولة والجمال، والذائد عن الوطن، اللغة، الثقافة، الكرامة.. ان العديد من القصائد التي تحمل اسماء مقاتلين او حتى أناس عاديين من خلق الحياة الجديدة ـ عنوانا لها ـ قصائد تتوخى اكثر من مسألة «شخصنة» أو «أنسة» قيم اخلاقية ـ انها في الوقت الذي تنحو تعبيريا ـ منحى «الشعر الاسطوري» فأنها تحدد العديد من قيم ومعاني البطولة المنتزعة من مفردات الحياة، لأن «البطل الاسطوري» ـ ان جاز التعبير ـ هو من صنع الارض لا السماء، ومن صنع المجتمع والواقع لا الالهة. اى هو البطل الانسان ابن مجتمعه ومحنته لا البطل ابن الآلهة او الذي نصفه من الآلهة.. حتى الشهداء ـ الأكرم منا جميعا ـ هم احياء لم يفارقوا الى السماء، بل ظلوا يحمون بارواحهم الشفافة: الارض، الأبناء، الزوجات، الحبيبات، وكل ما في الارض الطيبة، ولا نعدو الحقيقة اذا قلنا انهم يُقيمون غير بعيدين عنا، وبيتهم الجميل الرائع هو: «نصب الشهيد».

٦ ـ وينبغي ان نشير بتقدير الى الاتجاه الآخر الذي هو معنيٌّ بتصوير الحياة اليومية للمقاتلين: الحياة في الجبهة، وبالذات اثناء استراحة المقاتلين، أو خارج ساعات القتال، وعلى وجه الخصوص: كيف يقضون حياتهم اليومية؟ ما هي أحلامهم؟ والذي يقلقهم.. والجديد في هذا الشعر ليس في موضوعه وحسب، بل في التقاط مفردات الحياة وفي رسم الصورة المعبرة ببساطة وتألّق وفي مقاربة اساليب التعبير من ايقاع الحياة.. الخ

٧ ـ قصيدة الحرب ـ كما هي في بعض نماذج من الشعر العربي، وفي شعر الحرب في العالم، تعبير عن حالة موضوعية أنسانية، غالبا ما تتسم بالوضوح والشفافية والعاطفة الأنسانية، أعني أنه لا يمكن تجريد الأنسان ـ حتى وهو يمارس مهنة القتل، من المشاعر والأحاسيس والأفكار الأنسانية: التفكير بالموت، الحلم بالغفوة العميقة، تذكر الأولاد والزوجة، الحبيبة، الأصدقاء، والشوق الى الحياة الرضيةّ الجميلة.. وأحيانا حتى الأستمتاع بقضاء الحاجة الطبيعية! أو الرثاء للجندي العدوّ القتيل الذي دفعه قادته الى مهلكة لا ناقة له فيها ولا جمل... ان مثل هذه المشاعر والعواطف والأفكار التي تراود المقاتل انما تجسّد أنسانيتّه أكثر مما تشكل مآخذ عليه. انه انسان: يحب ويكره، يقوى ويضعف، بل ويقرف، احيانا، حتى من مهنته، مهنة القتل، الطارئة والمضطر اليها اضطرارا تحت واقع دفع الشر والأذى والقتل عن نفسه وأهله، ووطنه، ومبادئه...

ومع أننا نجد قليلا من الشعر، كاد يجردّ المقاتل من أبسط مشاعره الانسانية الطبيعية، الا ان الكثير منه، قدمّ نماذج وحالات انسانية على درجة عالية من الاستواء. أي الحالة الأنسانية التي تعتري المقاتل: فهو في الوقت الذي يحمل عبء الضرورة في الدفاع عن نفسه، ووطنه، وأهله، حبهّ، خياراته، حقه في السيادة في ارضه. ينوء بعبء المصائر البشرية الأخرى، والذكريات والأحلام والأمنيات والأحساس الطبيعي نحو حياة خالية من القتل والهمّ والكدر:

(نغفو وقوفا

ونسري نياما)

آه . . .

(ـ أيها النوم . . لو،

تُطبِقُ الجفنَ لي ساعةً،

لتوسّمت فيك الهي)[٤٠]

ويقول آخـــــر:

(لم نطلب غير نهارٍ

عــــاديّ،

وبســـيط،

تتنزّه فيه عصافير عراق يعنينـــا

فلمــــاذا.

القنبلة العانــــس

والموت الأعـــــور

يمتطيان ظهور الدبابات . . ؟

حسنا . .

من أجل النجمة

والعصفور

سنخوض معاركنا.)[٤١]

أذن ليس غريبا ولا مبالغة اذا وجدنا، أحيانا كلّ قوة الأنسان، على مدى حياته، وكأنها تُستجمع كلها في لحظة مصيرية. وقد كشفت الحرب ـ كما دوَّن الشعر والقصص ذلك ـ أن عديدا من المقاتلين مرّوا بمثل هذه اللحظات وبفضلها أنتصرت الحياة على الموت.

٨ ـ الحرب ـ لحظة في التاريخ، كما حياة الأنسان برهة في التاريخ. وقصيدة الحرب، شأنها شأن أية قصيدة في أي موضوع، تقتنص هذه اللحظة ـ البرهة ـ موازنة بين الفعل في الواقع، والفعل في مستوى الأبداع. عن طريق إيجاد الصيغة الأدبية المناسبة لأبراز الفعل في الواقع وقوةّ تأثيره وتأثير (الكلام) معا في المتلقى.

في قصيدة (رأيت ما رأيت) لسامي مهدي، مثلا، أفترض الفعل في الواقع ـ (الشاعر يقود مجموعة من قوات الجيش الشعبي في سيحان للدفاع عنها) ـ بلاغة أو صيغة جديدة للتعبير عن التجربة. ولما كان الفعل في الواقع على مستوى الفعل الملحمي، فقد كان الأنسب هو (أسلوب وايقاع الملحمة) ـ ملحمة جلجامش على وجه خاص ـ مع الاستفادة من (فكرة الكورس) في الدرامة اليونانية. أما (الثيمة) فهي نفسها ـ صراع الخير والشر، بكل وسائل الصراع الحديث:

(عالمان هما:

ظلمة تتوارى

وضوء ينسرب

والصبح بينهما يتنفس.)

وفي قصيدة (الراجمة) لياسين طه حافظ، نجد لأول مرة هذا (التصوير) البلاغي لآلة من أشد الات الدمار فتكاً. في القصيدة هذه، لم تعد (الراجمة) جهنماً تقذف حمما، بل (آلة) مهيبة، محبوبة، وعقلا ذكيا شاعريا (كالكومبيوتر الشاعر. !) تنشيء وترسم، وهي تطلق (تفعيلاتها في الريح من لهب) ورويّ قوافيها . . ـ ترسم (على وجه السماء، (قصيدة العرب)، والقصيدة بتمامها هي: ـ

(كرهت الحرب، لكني،

ومن كل صنوف الموت،

أأحببت

تطلّعا،

وهيبتها

وصوتاً هادىءَ الغضبِ.

رويّ فيه،

قافية

وتفعيلاتها في الريح

من لهب
شديدات ومنتظمات
وبعضٌ
خلف
بعضٍ
يقتفين
القصْدَ
يرسمْنَ
على وجه السماءِ قصيدة العرب)[٤٢]

وعندما شاء يوسف الصائغ ان يكتب قصيدة عن الشهيد (على أيمّا موعد نلتقي؟)[٤٣]، كتب قصيدة ـ اعتراف، وقد رأى في (أم الشهيد) في (نصب الحرية) معادلا لتجربته الذاتية. . أي تجربة الشاهد الذي رأى. . وما نطق ـ ولا عذر له سوى) (طيبة قلبه) التي ضيعّته (بين حلم جميل وقلب حزين):
والحكاية: أنه في يوم الشهيد:

(. . وقبل طلوع الفجر
نزلت، من نصب الحرية،
خمس نساء، في مقتبل العمر
يحملن شموعا موقدة للشهداء،
وللأبطال،
أكاليل الزهر. .
لم يبق على النصب، سوى
تلك السيدة الثكلى. .
حاسرة الهامة،
حافية القدمين،
تمسح بالزيت وبالطيب
عيون القتلى. .)

انهـا منـذ ثلاثين سنة مرت، ومـا تزال كمـا هي حزينة محنية كالجسر، تنتظر عودة الحبيب، ولـدها الشهيد في معركة الجسر في العهد الملكي. . دون ان تدرك التغيّر وسرّ التغيرّ الذي حصل في الاعوام الثلاثين هذه: حيث الولد الشهيد الذى تنتظر، شبَّ واستوى فارسا، وهو الان في الجبهة يقاتل. . والفرس المقطوع الرأس التحم رأسه بجسده. . ومن بين الناس، طلع نبيّ مثل عمود من نور، هَدَّ بشعاعه ايوان كسرى الجديد. . فلماذا لا تتحرر ام الشهيد من النحاس، ويتحرر الشاعر من الماضي: «التلفت للوراء» و (كل الذين استجابوا لهذا العويل، استحالوا رخاما. .)؟! إن هذا ما يحصل فعلا. فقد اكتشفت ام الشهيد: المباركة في النساء، الحقيقة اخيرا، ناصعة، وترجل الشاعر في بيت أبيه، يقبل تراب العراق، معترفا أو معتذرا، يحمل بشارات وعلامات ام الشهيد:

(سلامي لكم. .
وهذي عباءة تلك التي ارسلتني. .

علامةْ

وتلك هلاهلها، في ثيابي،
وهذا، رغيف اليتامى. .
وهذا انا جئتكم بنذوري،
دماءً. . وذاكرةً مُرَّةً. .

ونداءه

فأقبلوا هفتي. .
والسلام. . السلام عليكم.)

ان يوسف الصائغ، وكما هو الشأن في سائر شعره، يجعل من احتفالية يوم الشهيد، احتفالية تطهّريَّةً للذات، و«حدثاً» أدبيا تمتزج فيه السيرة بالقصة «البالاد»، والتاريخ السياسي والموروث المفعم بالمثيولوجيا الحية في نفوس الناس، بالحاضر المفعم بالحياة والاحتفالية في تقطيع شعري غنائي يلعب فيه الالقاء، دوراً اساسيا في التوصيل والتأثير.

خلاصة . . خاتمة . . !

واخيرا، ولكن نختصر للقارىء، الطريق، نقول: ان قصائد الحرب كلها، هي قصائد غناء للعراق . . هي ملحمة العراق، المتنوعة الفصول والايقاعات . . العراق الذي منذ اكثر من خمس سنوات . . جيشا وشعبا وقائدا يخطون بالدم الطهور، ملحمة النصر والشرف والكرامة، يخطون (قصيدة العرب) الجديدة، (ذي قار) الجديدة، (القادسية) الجديدة . . ووالله، لن تكون حال الذين وقفوا من هذه المعركة، موقف المتفرج اللامبالي، باحسن حالا من اولئك الذين وقفوا الموقف نفسه في ذي قار، والذين قال الاعشى فيهم:

لو أنَّ كل مَعدٍ كان شاركنا

في يوم ذي قار ما أخطاهُمُ الشَّرفُ

اقول: ان كل قصائد الحرب، هي قصائد العراق، العراق الذي تلبس في الضمائر والمشاعر وحدقات العيون، اختلط فيه الدم وانفاس وارواح الشهداء . . العراق الذي لم يعد مجرد ارض وجغرافية، انه الوطن المستوفز المحتشد في الساتر المتقدم للامة العربية . . انه البندقية والدم والصولة . . العراق الذي لا أبهى ولا اجمل . . ومن اجل هذا البهاء والجمال . . في زرقة السماء، في ضحكة الطفل، في رعاريد الامهات، في اشراق وجوه الزوجات، الحبيبات، الصبيات . .

ومن اجل الرمل، الماء، الشجر، الجبل، السهل، الهور . . المدينة، البستان . . ومن اجل الحرية، الكرامة، السيادة، الماضي، الحاضر والمستقبل . . من اجل كل شيء . . كل شيء . . نقاتل، ونقاتل . . نغني، ونغني، ونغني . .

من اجل العراق الذي هو:

(قارورة عسل ونار

ونبرة هادئة في جلجلة)

× × ×

(هذا هو العراق

سنبلة مشرقة في قنبلة

فمن اراد مسها

قد مسَّ حدَّ المقصلة) (٤٤)

الاشارات

1 الشعر الشفاهي Oral Poetry الشعر المنغولي ص 37 ـ أعداد روث فينكان، كتاب بنجوين.

2 يمكن ان يراجع عنها عدد (الاقلام الخاص بالادب الصيهوني) ع (9) حزيران 1979.

3 مجلة الثقافة الاجنبية (الادباء اليابانيون وحرب شرق آسيا) لدونالد كين ـ ترجمة عبدالواحد محمد ص 75.

4 المصدر نفسه ـ 63.

5 المصدر السابق نفسه.

6 ضمن كتاب (فن الشعر) لأرسطور ـ ترجمة عبدالرحمن بدوى ص 243.

7 من قصيدة (ياسمين) لجواد الحطاب

8 من قصيدة (رسالة الى الطفلة كفاح هادي) لكزار حنتوش ومع ذلك فليست هذه هي السخرية بالمعنى الاعمق . . السخرية مثل رسوم الكاريكتير الساخرة التي تجعلك تضحك رغم الاحساس بالماساة، او من المأساة والمفارقات التراجيدية.

9 من قصيدة (حوار في فندق متقدم) لعبدالمطلب محمود واضافة أقول: لم تفارقني لحظة، صورة المقاتل قائد العملية الجوية في الضربة الاولى لجزيرة خرج عندما بكى فرحاً في حضن السيد الرئيس صدام حسين وهو يقلده نوطي الشجاعة ووسام الرافدين . . تقديراً لشجاعته.

10 (الافاق الادبية لتجربة الخندق) لباول فسل ـ ترجمة ناجي الحديثي مجلة (الثقافة الاجنبية) ع (2) 1985 ـ ص 39.

المصدر السابق نفسه ـ 39

12 المصدر نفسه ص 39

13 جواد الحطاب : (انه الوطن . . انه القلب) (كتابات واقعية عن قادسية صدام) ـ كتاب فنون ـ بغداد 1981 ـ ص 96 .

14 عبدالزهرة الديراوي (صبي الجنوب)

15 (الثقافة الاجنبية) العدد نفسه ـ (جيل اودن والحرب) لصموئيل هينز ـ ترجمة : فلاح رحيم ص 46 .

16 المصدر نفسه ـ ص 44

17 المصدر نفسه ـ ص 44

18 المصدر نفسه ـ ص 45

19 جواد الحطاب : (أسمه الوطن . . انه القلب) ص 9

20 (شعراء مقاتلون في الحرب العالمية الثانية) ـ مجلة (الثقافة الاجنبية) ع (4) 1981 ـ ص 32

21 ديوان (طفولة الماء) بغداد 1985 .

22 جريدة (الثورة) بتاريخ 1985/3/19

23 في لهيب القادسية ـ دار الحرية بغداد 1982

24 عبدالرزاق عبدالواحد في حوار معه أجراه حسب الله يحيى ونشرته مجلة (الأقلام) ع (8) 1985 ـ ص 55

25 ما قبل الفلسفة ـ ترجمة جبرا ابراهيم جبرا : ص 164 ـ 166

26 الأدب العربي ـ ترجمة : المنصف وناس واخرون .

27 ديوان (الزوال) لسامي مهدي ـ بغداد 1981 ص 98

28 ملحمة كلكامش ـ ترجمة طه باقر ـ ص 51

29 الحرب ـ قصيدة طويلة ـ بغداد 1985

30 ينظر مقالتنا : (الحرب ـ ملحمة البطولة الجديدة) مجلة (آفاق عربية) ع (11) 1985 ص 152

31 ينظر مقالتنا : رؤيا الشهادة والشهيد في شعر الحرب) مجلة (الأقلام) ع (11) 1985

32 التوصيل بين الشعر ومبدأ الأسم ـ سعيد الغانمي ـ جريدة (الثورة) بتاريخ 985/9/11

33 جدل الحب والحرب ـ هيرقليطس : ترجمة وتقديم وتعليق : مجاهد عبدالمنعم مجاهد ـ ص 72

34 من قصيدة (هذا هو العراق) جريدة (الثورة) 985/4/15

35 قصيدة (عباس مزعل) جريدة (الثورة) 985/6/26

36 مجلة (آفاق عربية) ع (4) نيسان 985 1

37 الخطيئة والتكفير ـ د. عبدالله محمد الفذامي ـ جده 1985 ص 19

38 (الثقافة الاجنبية) ع (2) 1985 ص 78

39 الأدب العربي لاندرية ميكال ص 112 ـ 113

40 لعبدالزهرة الديراوي

41 لجواد الحطاب

42 قصائد من زمن الحرب ـ مجلة (الأقلام) ع (9) 1985

43 مجلة (الأقلام) ع (1) 1985

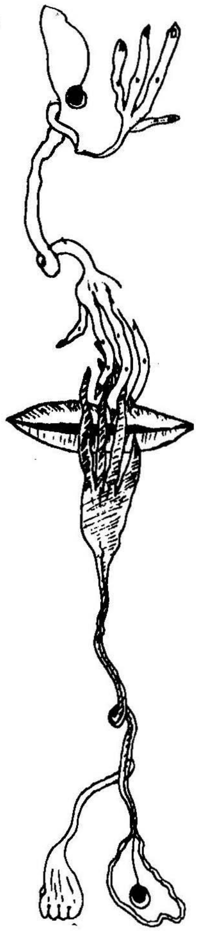
44 من قصيدة (هذا هو العراق) لموفق محمد ـ جريدة (الثورة) في 1985/4/15

أناشيد مسائية لغزالتي

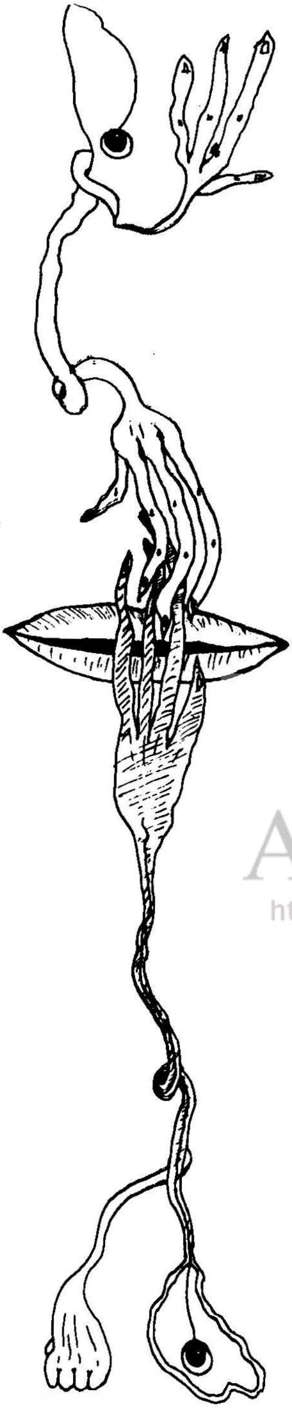
مقطعان من قصيدة طويلة

خيري منصور

- ١ -



يصحو، فيدفعُ عن جَبينهِ
سقف حجرته الصغيرة
لايردّ على (صباح الخير) غير جذور نرجسةٍ
نمت من دمعةٍ/
كانت وسادته نتوءاً /
قُدَّ مِن حجرٍ، وبللّها النّعاسُ
خفيفةٌ كالرّيش، ناعمةٌ
أطاعت أمّه، حين انحنت
ودعت له بالنّوم /
نامَ ولم يَنمَ
فدعت له بالصحّوِ
سالَ على أصابعهِ النّدم
لاتبغْ . . في الليلِ الطويلِ
فهلْ يُدخّنُ جذر نرجسةٍ يُنادمُهُ
يردّ على التحيةِ كل فجرٍ
عندما يصحو مَعَهْ؟؟



يتحسس الجرح القديم،
وخصلة الشَّعر التي (قصَّ الطبيبُ) . .
ـ سيضحكون إذا أتى من غيرِ قبعَّة
«تطيشُ رصاصةٌ في الأفق
من فرحِ المراهقِ بالمُسدسِ
تَصْطَفيهِ، تُصيبُ مفرقَ شَعَرِهِ
. . يتحسس الجرحَ القديمَ . .
فيجرح الجرحُ القديمُ أصابِعهُ»
. . . .
. . . .
عيناهُ واسعتانِ
والأيَّامُ ضيُقةٌ . .
يحاولُ أن يرى مابعد عطلته الطويلةِ
لايرى . . .
غير الحجارة ترتدي،
ما ابيضَّ من عظم العصافيرِ الصغيرةِ
ما تساقط في تويجات النراجس من ندى
الكحلُ أبيض في رموش غزالةٍ
تعدو لتمسك ما تبقى من صدى
تعدو فيتسع المدى
ـ سأ نام مثل غزالتي
ـ سأنام ملء غزالتي
مفتوحة عيناي للطيفِ الذي سيزورني

أنثى الرصاصِ تزورُهُ
وتفكُ آخر عروةٍ في ثوبهِ
الكحل سال على شفاهِك فالغزالة دامعة
الحلمُ أطول من منامَكِ والغزالة راجعة
فارجع . . سيخطفك السّواد اذا بلغت منابَعهْ
الحجرة الصخرية السوداء اضّيق من يديهِ
اذا تثاءبَ
أو تصالبَ
ـ ضّيقٌ هذا السريرُ
فيا جذور النرجس الكسلى :
تعالي : كي نزيح تُرابَهَ ونوسّعهْ

- ٢ -

ماذا تقولُ جرائد الأحد السميكة .
عن قتيل (بقية الأيام) . .
ـ هل تخفيه؟
ـ أخفتهُ . . طوال حياتهِ
واليوم تخفي قاتِلهْ
ناجي يفرّ الى النجاةِ من الهزيمةِ
يرسمَ التّفاح (حنظلةً)
ويوغلُ في المرارةِ يهتدي للسرَّ :
يكتبُ حنظِلهْ :
«بيروتُ ثاكلةٌ»
«وصيداً أرملةْ . . »



كوب من البُنّ الثقيلِ
ويرسم الأسبوع
صَفّاً من شقائق ذابلة
غَزْوٌ /
ويوغلُ في السّياسة (حِنْظَلةْ)

«أرضٌ تدار ولاتدور
شعبٌ يفتش عن وسادته القديمةِ
عن رنينِ نهارهِ
في صمت أجراس القبورْ»

أوغل، فيوغل في المرارة (حنظِلةْ):
«وطناً أرى»
«أم جُلجلةْ؟»

لابدّ من رسم الفروق..
فلحلّ شيء، ها هُنا
وَجْهٌ يخُبئهُ وآخر يرتديهْ
وجه لسهرتهِ

وآخر للبكاء على ذويهْ
أوغِلْ ويوغل (حنظلة):

«رسم المدينة غرفة»
«وبها المخيمُّ قُنبلة»

الصفار

عبدالإله عبدالرزاق

لم يتوقّع أن يحصل على(الأمر الاداريّ) بمثل هذه السرعة، فهذا الدوار الذي يطوّح به ذات اليمين وذات الشمال ماكان ليفع لولا السرعة المفاجئة في تسلّمه(الامر الاداري). . دوار من النوع الذي يألفه في مثل هذه الحالات. . تنمّل شامل يطغى على جسده، وتيبّسَ في أعضائه. أنَّ الامر لم يستغرق سوى لحظات، لكن ذلك كان كافياً من أجل اشعاره بما هو فيه.

ثمّة وجوه وأجساد وأنفاس وأصداء أصوات وحركة غامضة تحدق به من كل جانب. تصل اليه الاصوات، بحيث خيّل اليه أنه يصحو من لحظة اغفاءة مفاجئة.

تقلّصت أصابع يده على(الامر).

سيضعه الان في حافظةِ الاوراق الجلدية. احساس مبهم كان يدفع به لانْ يؤجل عملية وضعه في الحافظة. قد يسقط، وهذا شيء متوقع تماماً. أليس هو الان في قِمة الانفعال والارتباك؟ ألايسبب ذلك فوضىً في كل شيء حتى في سهولة وضع ورقة مع أوراق أخرى؟

ينبغي الاحتفاظ ب (الامر) نظيفاً غير متّسخ أو جُعَّد، فيراه الكثير من الناس وسيسألون عنه. سيحاول ألاّيضعه في يد ايّ كان. ينبغي الاحتفاظ به نظيفاً غير متسخ أو مُجعّد.

ألا يكفي هذا؟

ومرة أخرى ألا يكفي هذا؟

ستون سنة. أقل من نصفها عمل. قامة مهدّمة، وشعر أشيبِ وعينان غائرتان وقدمان تترنّحان وفتور يعتري الاعصاب.

من اين جاءت كل هذه السنوات؟ وكيف احتشدت وتألفت ومضت تحفر وتمزق وتخلخل كأنها تختصر ماضياً واحداً بكل سنواته الطويلة؟

من أين جاءت هذه السنوات؟ أليست بضع سنين قديمة ومنسية كفيلةً بانتشال كل هذه السنوات واعطائها صفة اليقين والتثبت؟ بضع سنين. . هنا في مأمورية بدالة وهناك على كرسيّ(باشكاتب) وأوراق صغيرة تتساقط من تقاويم تملأ الجدران، مثل ما تتساقط أوراق شجرة، وكتب رسمية ينبغي أن تؤيد كل هذه الخدمة. مئات المرات من المراجعة والبحث المضني في ملفات ضائعة أو تالفة. كتب تأييد لاتحصى، شهادات وتواقيع وهوامش وتعليقات ووعود وتأجيل مضمون النتائج. وضحكات خفية ويد تربت على الكتف ويد تهزّ اليد الحائرة وصوت ينزلق ببطء: «اصبرْ. اصبرْ» وصوت يتردّد في أكثر من حنجرة مُقفلة ولكنه واثق من سماعه: «أما آن لك أن تيأس!»

لايدري أين اختفت عرائضه الاولى. أرقام وتواريخ العرائض السابقة اهترأت من الطيّ والحفظ والعرق وحرارة اليدين المخذولتين! كل ذلك من أجل اضافة عدد من السنوات الضائعة الى سنوات الخدمة الفعلية.

يمسك بشيء من الحذر والخوف ب(الامر الاداريّ) . لقد نسيه في يده . الحمد لله . ها هو هنا . هو يقول بانها الدقائق الخمس الاولى من رحلة التقاعد الجديدة والتي قد تكون ابتداء من الان جديدة ساعة كانت أم يوماً أم شهراً أم سنة؟

يضع الحافظة الجلدية على صدره . مايزال(الامر الاداري) في يده اليمنى . يقف على الرصيف . يفتح الحافظة . يدسّ(الامر) بين الاوراق يعالج (سّحَاب)الحافظة . يخذله . يستفزه بوق سيارة . يصعد الى الرصيف مرة أخرى . ينسى أن يغلق الحافظة . أصابعه تقبض عليها أدنى الى صدره .

ينزل الى الشارع لحظة انقطاع حركة السيارات .

هذا أول يوم من التقاعد . أول يوم من كل شيء ، من رؤية وجوه الناس وعبور الشارع والتطلع الى كل ما هو مكشوف أو مستتر . يُخيّل اليه أن وجهه وجسده يتغيّر بفعل تغيّر دقائقه في يومها الاول . يقول لنفسه : «من المؤكّد أنّ من سيراني اللحظةَ لايعرفني . اذ يجب أن يكون هناك شيء قد تغيرَّ فيّ لأنّ في دخيلتي شيئاً قد تغيرّ ، وسيفضح هذا وجهي وجسدي وكل حركاتي . »

بوق سيارة يتخطّاه : «ومن الان والى الأبد يجب الاحتراس من الخطوة الثانية قبل الاقدام عليها . شيء من الترفق ، شيء من الرِقّة ، شيء من الحرص والخوف . فهذا انسان جديد يلج الدنيا أول مرة . فيه غرور ونهم ونزق وينبغي الاحتراس من خطواته . . مثل مريض في دور النقاهة تلمس قدماه الارض بشيء من النعومة والتروي والتحسُّب .

. . وفي صبيحة الغد . آه من الغد! المهمّ هو الغد . قد تكون الاشياء المكتشفة توّاً من بقايا اليوم العادي على الرغم من أنها جديدة بحكم جدّة دقائق متقاعد يجرّب يومه أوّل مرة . ولكنّ الغد . .

وعند الصباح . . .

سيكون صباحاً جديداً بالتأكيد . صباحاً بكراً لم تخدّشهْ لحظات قديمة . مثل ثمرة غضّةٍ قُطِفَتْ اللحظةَ ناعمة الملمس مُترعَة بالمِاء والحلاوةَ والدهشة! إنّ تفاصيله الصغيرة مجهولة بالنسبة اليّ الان . لاأستطيع معرفة شيء عنها . أمر ذلك متروك لوقتَه .

عند الصباح . . استطيع أن أرتبَ اللحظات الجديدة والغريبة والمدهشة ، وأستطيع أن ألاحقها بشيء من الاهتمام والمراقبة . . ولكن . .

يفرغ الشارع تماماً من السيارات . يتحرّك على الاسفلت صوت يجيء اليه من بعيد : «اسرع . »

ينفتح الشارع العريض . يبدو كمن يمشي مُكبّاً على وجهه بقدمين خفيفتين . كان أسفلت الشارع طيّعاً الى حد الدهشة .

عبور سهل وناعم يجعل جسده في شبه استرخاء .

فرملة عنيفة وصرخة ممزّقة .

يستطيع أن يسمع مايماثل صوت ارتطام مكتوماً أو مخنوقاً . يتراءى له أنه قد أبتعد اللحظة عن كل ما هو كائن هنا .

هل وصل حافة الرصيف الآخر الأمين؟

كان خفيفاً ودافئاً ومبلّلاً ببلل حار يجهل مصدره . وثمّة هواء يتخلّل جسده : «اسرعْ . »

يخرج من الدائرة أو يدخل اليها ، وبيده(الامر الاداري) ينحني على الاوراق . يقلب ملفات . يدفع بعريضة يفتح أبواباً ويغلق أخرى . ما جدوى هذا الهدوء؟ يركض في شارع اصطفت على جانبيه أشجار ضخمة . هل هناك من تعمد أن يسكت كل شيء ليتفرغ لمراقبتي؟ يتكورّعلى سريره . يبكي وهو جائع . يبكي وهو مبتل . صدري مفتوح على حجرها . اسمعيه وانظري الى هذه الاضلاع المحطمة . ولكن لماذا هذا الهدوء الجارح؟ يبكي وهو مبتلّ مثل ماهو مبتلّ الان . ترفعه ذراعان يغادر الارض مثل ماهو مرتفع اللحظة : «اسرعْ . »

هبوط غريب في خدر آسر يبتديء منذ اللحظة يفقده القدرة القليلة على أن يميزّ وضعَه .

حركة سريعة أحاطت بجسده . هناك من يرفعه عن الارض حقيقةً . انتفاخ في رأسه . من أين يجيء كل هذا الهواء القاحل والوحشيّ الى رأسه؟

يخيّل اليه أنه يسمع طقطقة عظام ، وتكسّر منضدة أوراق

وهواء يتغرغر في حنجرة مخنوقة، وتمزق آهةٍ وخروجاً عنيفاً لتيار هواء قبل أن يستيقظ في وعيه احساس متأخر بألم بعيد.

كان يجد صعوبة في البحث عن حافظة أوراق أو عن ورقة(الامر الاداري). حركة سريعة تسحبه. رأسه مدلّى على حافة مقعد اسفنجيّ. يسمع دوي محركٌ سيارة وأبواباً تغلق وصدى ينطلق مكتوما: «اسرع به الى المستشفى.»

كان بعيد عن كل شيء.

●●●

جاءته اليقظة على شيء من التروي والبطء. كانت تسقط في وعيه مثل رذاذ ناعم ومتقطّع. تسمع جبهته وعنقه ثم تتوقف، ولاتني تعاود تساقطها المتضائل. وكان يخيل اليه أنه يقف خفيفاً(ولكن هل يقف حقاً؟)وجافاً كأن تيار الهواء السريّ قد جفّف فيه كل بلل. الدم والعرق والدمع وقطرات الماء التي رشقت وجهه منذ قليل.

يكون بمقدوره أن يقف على قدمين خفيفتين وقويتين تطاوعان حركته المندفعة(لو جرَّبَ ذلك حقيقة).

ولكن يجب أن يفتح عينيه أولاً. سيكتشف كل شيء تواً.

انتبه أمامك. فكر قبل أن تتحرك.

سقطتْ أرجوحة النخلتين، تهرأ الحبل من طرفة وانزلق المقعد الصوفي. سقطت الارجوحة وجاءت الارض الصلبة بقرون مدببة وحادة. انظر أمامك. والان، ابك. تتحدَّب عليك الارض وقد التفّ الحبل على رجليك. تبكي وأنت جائع. تبكي وأنت مبتل.

ترفعه ذراعان. يترك الارض. مثل ماهو مرتفع الان. ولكن لم سُحب؟ من الذي أرجعه الى الارض القاسية هذه؟ حافظة الاوراقو(الامر الاداري)يجب أن يكونا قريبين منه هنا. يكفي أن يفتح عينيه. من سيأخذهما؟ هل من المعقول أن يترك كل هذا الوقت هنا؟

يفتح عينيه. ثمة مايدل على أنه وسط فناء عريض يحيطه سور واطيء من كل جهة، وخلفه سور آخر أعلى منه قليلاً بآجر قديم حائل اللون. هناك تماثيل وأنصاب لبشر وحيوانات زائغة العيون، بعضها سليم والبعض الاخر مهشم من زوايا مختلفة. تماثيل أخرى لأجساد بالغة القوة لكنها بدون رؤوس وأجساد اخرى مكتملة ومتسقة. ثمة أكوام من الحجارة غير المنتظمة وأنصاب مهشمة مكتومة في تلال صغيرة بعيداً عنه، فجوات عديدة في جدران السور ومداخل سرية أشبه بهياكل أبواب قليلة ومظلمة على الرغم من سقوطها في دائرة الضوء الساطع.

تأكد لديه أنه مرمي داخل أطلال بناء قديم جداً، أطلال قصر أو أطلال حصن أو مدينة. في خرائب مكان انبثق في الصحراء فجأةً.

يغمض عينيه كأنه لايريد ان يطلع على المزيد من الحقيقة.

يسمح صهيل فرس. يرهف سمعه. ليس هناك سوى الريح التي تضرب من حوله بعنف.

يصبح الصهيل قريباً منه.

يبدو له عبر عينيه المغمضتين مايشبه الظلال تتحرك بفعل حركة الريح.

يخيل اليه أنَّ الظلال تقترب منه اقتراباً شديداً. يسمع وقع خبب غير منتظم يدنو، وحمحمة واطئة وزفير يقطعه لهاث حار ومستفزّ.

يسقط ظل جديد يحجز عن عينيه الضوء. يجرب مرة أخرى فتح عينيه. هناك شيء غير عادي بالقرب منه. يجب أن ينظر سيكون بامكانه أن يفهم وضعه على نحو أفضل.

في البدء تهبط على عينيه نصف المفتوحتين غشاوة تبدأ بعدها بالانحلال شيئاً فشيئاً.

كان في دائرة ظل مترنح. لايستطيع رفعرأسه غير أنه كان قادراً على أن يرى فرساً بيضاء بياضاً خاطفاً وعلى صوتها تشبح لايكاد يتمثل كائناً سويّاً.

●●●

ويغمض عينيه. لكن الظل يبقى باتجاهه يستطيل بقدر حركة الفرس وينكمش ويتضاءل حين يهرق بحرته منورة من اسر أشعة الشمس.

يستطيع بجهد شديد أن يحرك يده القريبة من أسفل وجهه وعنقه. يمررها على وجهه أولاً. ثّمة خيط من الدم المتيبس يبدأ من زاوية الفم. تنحدر يده ببطء الى اسفل. يلمس عنقه باصبع

حذر. بقع من الدم والتراب اليابس تغطي أجزاء منه . .

لايكشف جرحاً لافي الوجه ولافي العنق. هاجس غير مسوغ يدفع به لان يحاول رفع رأسه. تخونه قوته. تسكن يده ومن ثم تنسحب ببطء شديد الى ماكانت عليه. يفتح عينيه. يسقط ظل جديد عن ظهر الفرس كأنما يشطر قوامها شطرين ويقترب منه اقتراباً عاصفاً. يحس بالحركة كما لوكانت تنبض متداخلة مع نبضه المتسارع. ثمة سيء دافيء يحرك فيه اليد والرأس والعنق والصدر. يتحرك الظل. يبدو له وكأنه سيلتصق بجسده التصاقاً مؤكداً. يهبط عليه ما يشبه الرذاذ الناعم.

يشم رائحة طيبة. ربما تكون رائحة بخور محترق، أو رائحة ماء ورد مراق على يديه وصدره. أو رائحة حناء لم تبلل بعد. وعلى قدر اقتراب الظل كان يتهيأ له يشم رائحة قوية تفغم أنفه الى حد الضيق كأنها تمسح جسده. . هل هي رائحة شجر محترق؟ أم عطن هواء خانق ممتزج بكل الروائح السرية التي احتفظ شيئاً منها في ذاكرته؟

قال لنفسه: «انها رائحة. . دهان كافور. .»

كانت يداه في يديها وكان يبكي وهو مبتل بعرق غزير. ورآها تمسك بصدره وتقبض على ضلعين من الجهة اليسرى. ضغطت عليهما بقوة. صرخ.

يشعر بالاصابع الحاذقة تسمع صدره بدهان ذي رائحة نفاذة.

قال لنفسه: «انها رائحة. . دهان كافور. .»

يفتح عينيه. يرى الدنيا من حوله بيضاء وبوهج مشع. إنَّ البياض يغلف كل شيء، ويهبه رائحة سيشعر برجعها في هذا الهواء الذي يشمله.

يرى قماشة بيضاء نظيفة تتحرك. يقول:

«انها الفرس البيضاء. انها تتحرك نحوي.»

يكاد يصرخ مرة أخرى. لكن القماشة تضيق وهي تقترب من صدره.

كان يبكي. ان عينيه الخائرتين تترجمان هذا البكاء الهاديء.

يقول: «انها النهاية اذن.»

يبدو له شيء يحكم ربط صدره. يفتح عينيه. يغادره الان الظلّ. وتحل غمامة سوداء فجأة، حتى يخيل اليه أنها قد هبطت على عينيه. غير انه يسمع صوتاً غريباً مثل صوت طائر يدنو. وعندئذ يهبط صقر أقتحم الريش فيستقر حيث الفرس او الظل كما لو أنه يعرفهما بالفطرة.

ويبدو الصقر كمن قذف به في قوة. عندئذ ينحدر بموازاة الارض ثم يبدأ بالارتفاع شيئاً فشيئاً.

تحمحم الفرس ثم تصهل وتندفع وهي تتبع الصقر جهة الشرق.

يبدو له أن ثمة خفق جناحين يسفان صوبه. يفتح عينيه. يذهل حين يرى الصقر وحده ينحدر قريباً منه. ثم يجثم على السور الواطيء المواجه له، كأنه يحرسه.

يكتشف بأنه يود أن ينام حقا. سيؤجل البحث عن كل شيء، حافظة أوراقه وعن(الامر الاداري)، وعن هذا المكان الغريب.

لقد كان بعيداً عن كل شيء.

●●●●

بعد أن غادرت السيارة، شرع شرطي المرور وبمساعدة بعض الواقفين في الشارع، يجمع الاوراق المتطايرة والاشياء الاخرى في الحافظة الجلدية المفتوحة، وضعت الهوية الخصية وعدد من الصور، فظلاً عن اوراق مختلفة تتضمن كتباً رسمية قديمة وارقاماً وتواريخ وأسماءوعناوين وأرقام تلفونات وملصقاً إعلانياً لجريدة قديمة فيه أعلان صغير أحيط بخط غليظ من القلم الجاف تدعو الى التقديم الى أحد الوظائف في شركة أهلية.

يجيء من أقصى الشارع موزّع البريد على دراجته النارية. يوقف الدراجة أمام الدائرة. ينزل وهو يحاول فتح حقيبته المربوطة الى المعقد الخلفي من الدراجة ليخرج الاوراق والكتب الرسمية. . الموجّهة الى الدائرة، عندئذ يرى على الارض ورقة(الامر الاداري) الخاصة باحالة المدعو صاحب سعيد على التقاعد، يظنّها سقطت منه أثناء اخراج الاوراق من حقيبته، يلتقطها ويدسّها على عجل بين أوراقه الاخرى، ويدخل بها الدائرة.

١٩٨٤

قصيدة الحرب في العراق

المنصف الوهايبي

لقد اخترت عمدا ان تكون معالجتي لهذا الموضوع: «قصيدة الحرب في العراق» مقاربة نقدية. فهي ليست بحثا علميا او اكاديميا بالمعني الدقيق لهذه الكلمة، اذ لم تتوفر لا على مقومات البحث ولا على شروطه ومستلزماته، وذلك لاعتبارات عديدة، قد يكون اهمها ان المادة الادبية التي تجمعت لدي، بشأن هذا الموضوع، قليلة، تكاد تقتصر على بضع مجموعات وبضع قصائد، بحيث يصعب اعتمادها في تقرير نتائج او احكام عامة، كما ان هذه المادة على قلتها ثرية متنوعة من حيث بناؤها وموضوعها ومباشرتها. وهذا من شأنه ان يضيف الى البحث صعوبة اخرى في تلمس الخط العام الذي تنتظم فيه هذه المجاميع وهذه القصائد التي تنتمي كلها الى ما نسميه بأدب الحرب.

وهناك صعوبة ثالثة لا مفر من الاقرار بها، وهي تتصل بالمنهج الذي ينبغي توخيه في معالجة «قصيدة الحرب» فهذه القصيدة تنطوي على خصوصية يفترض ان تكون مصدر سمات هذا المنحى الشعري وملامحه المتميزة. والسؤال الذي ينشأ: ما هي المقاييس التي ينبغي اعتمادها في معالجة «قصيدة الحرب» بالانطلاق من خصوصية هذه القصيدة؟.

هذه اهم الصعوبات التي اعترضتني في هذه المقاربة، وقد حاولت تذليلها بأستنطاق النصوص القليلة التي توفرت لدي، مجازفا في تأويلها، متحملا عن قصد مخاطرة اعطائها معنى..

ان اول ما ينبغي توضيحه هو مفهوم «قصيدة الحرب» فهذه القصيدة كما نحب ان نفهمها، ليست القصيدة التي يكون موضوعها الحرب فحسب، وانما هي ايضا القصيدة التي تكتب زمن الحرب، دون ان يستتبع ذلك بالضرورة اتصالها بالحرب اتصالا مباشرا، اذ قد تكون مجرد تمثل لنتائجها وانعكاساتها. وفي كلا الحالتين فان الحرب هي الفضاء الذي تتأسس فيه هذه القصيدة والسياق الزمني الذي تجري فيه.. فهي اذن قصيدة تتمثل حالات واوضاعا مخصوصة من خلال معطيات فضائية وزمنية مخصوصة.

واذا كانت السياسة هي الرحم الذي تنمو فيه الحرب، لان الحرب ليست الا تواصل السياسة بوسائل اخرى، كما يقول «كلوسفيتر» في كتابه المعروف «في الحرب» فاننا نستطيع ان نقول ان الفن هو الفضاء الذي يحتضن نتائج الحرب وتأثيراتها في

مستوى الفرد والجماعة، الا ان وظيفة الفن عامة والشعر خاصة لا تنحصر في امتصاص تأثيرات الحرب او في تمثلها، وانما تحول هذه التأثيرات الى فعالية جمالية وفعالية اجتماعية. ذلك ان خطاب الحرب الشعري لا يمكن الا ان يكون خطابا في الحرب، فأمام الدمار لا يستطيع الشعر الا ان يؤسس، وامام التهديد لا يستطيع الشعر الا ان يغذو حس المقاومة والدعوة الى السلام.. فهو يتدخل ليقيم الوحدة في مواجهة التفتت والتناغم في مواجهة التنافر.. اذ يدرك بالحدس والوجدان ان الحرب ليست وضعا طبيعيا وان السلام ليس مجرد هدنة، كما يحب «نيتشه» ان يقول، وليست المحرك الحقيقي للصيرورة التاريخية، كما يحب «هيجل» ان يقول.. يدرك الشعر ان كل حرب هي في الحقيقة حربان: حرب عادلة، كهذه التي يخوضها العراق منذ اكثر من خمس سنوات، دفاعا عن كيانه وكيان امته وذاكرتها وتاريخها، وحرب ظالمة، كهذه التي يصر النظام الايراني على مواصلتها، منذ اكثر من خمس سنوات، رغم الهزائم والنكسات، اصرارا يتعدى حدود اللامعقول حتى ليقترب من العصاب ويدفع الى الضياع.. لذلك لا يستطيع الشعر في زمن الحرب الا ان يكون فاعلا فيها، منفعلا بها، خاصة اذا كانت عوامل الحرب قوية كبيرة تمس وجود الامة. ان الحرب صراع بين ارادتين تتوسلان بشتى الاختراعات وشتى العلوم وشتى الفنون.. لأن ما يميزها هو المخاطرة والاحتمالات الممكنة والمصادفة.. وهي اذ تضع الانسان وجها لوجه امام حقيقته، فانها تستلزم فضلا عن القوة المادية قوة روحية كبيرة للتقدم بامان ونجاح، وهنا يجد الفن عامة والشعر خاصة المجال امامه فسيحا، فيغذو حس المقاومة ويشحذ الذاكرة ويذكي الوجدان.. لان الحرب ليست نشاطا للارادة موضوعة مادة غفل، وانما هي نشاط للارادة موضوعة كائن يحيا ويفعل وينفعل ويرد الفعل.. وفي زمن الحرب يكف كل شيء من ان يكون معطي موضوعيا، بما في ذلك العقل، الذي يستخدم المعارف المكتسبة، في غير زمن الحرب، بصورة آلية او تكاد.. ان الافراد والجماعات يتحدون في زمن الحرب بعقولهم وحياتهم، وهو اتحاد يحول المعرفة الى قوة، والقوة الى معرفة.. فهم متحفزون ابدا لاستخلاص القرار المناسب والضروري من اعمال عقولهم وهم متحفزون ابدا لان يبدعوا وان يضيفوا، اذ الحرب مقاومة تملي على الناس حاجاتها وضروراتها، فيستكشفون امكاناتهم وطاقاتهم وينجزون تحولاتهم.

ان بين الحرب والشعر اذن اكثر من صلة واكثر من وشيجة.. فكلاهما ينتمي الى مجال الوجود الاجتماعي، وكلاهما كشف ومعرفة، وكلاهما افراز لمشاعر واحاسيس معينة..

هذه الصلة هي التي ستسعى في هذه المقاربة الى تبيانها والوقوف على دلالاتها، من خلال نماذج ثلاثة من قصيدة الحرب في العراق وهي:

- «الزوال» - لسامي مهدي
- و «طفولة الماء» - لحميد سعيد
- و «اناشيد اسرافيل» - لخزعل الماجدي.

سامي مهدي: «سيحان ١٩٨١»

لقد استطاع سامي مهدي، هذا الشاعر الكبير الذي وقف في كل كتاباته على رصيف تجاربه الصلبة والعميقة، ان يتمثل بشمولية وبتصورات جديدة عن الحب والاخلاص والايمان، التحولات العظيمة التي شهدها العراق في تاريخه المعاصر. وهي تصورات لا تنبع من مجرد ايمانه بالفكر القومي المستنير، وانما من معاناة الناس اليومية، وهو الموضوع الذي استحوذ عليه في كل مجاميعه، ومن حبه للمستقبل وثقته فيه. فمن ذاته يتوهج تمرده وثورته، ومن احشاء تجاربه العميقة يخرج كلماته، فقد قاد في «سيحان» القرية العراقية الواقعة على شط العرب، مجموعة من قوات الجيش الشعبي حلت فيها لرد العدوان الايراني عنها، وقد تمثل هذه التجربة الفذة في قصائد تجمع بين حدس الشاعر ونباهة الحكيم ورباطة المقاتل، فكشف عن خبايا الحرب واسرارها الغامضة، فهي مزيج من العناصر تتجاوب مع بعضها البعض، ومن خلال هذا التجاوب، وبواسطته، ينهض السكون ويتشكل وينمو. لكأنها النار ترتد اليها كل العناصر وكل الاشياء، حتى الشعر يهرب من صقيع الواقع ليحتمي بالنار فيجد فيها ملاذه وأمنه:

«خرج الشعر من ظلمة الروح

يبحث عن بقعة امنة
فتقلب بين الحقيقة والوهم حتى الملال
فما هزه غير خيمة نار بسيحان
آوى اليها
وأوتدها، وهو دام، بماسورة ساخنة»

(الزوال - ص ٩١)

ان الحرب في تجربة سامي مهدي حركة دائبة وتحول ابدي، فهي كالنار، هذا العنصر الذي لا يأسن مثل الماء ولا يتلاشى مثل الهواء ولا يسكن مثل التراب.

« هو ذا العرس
هو ذا مهرجان النار:
دورية تمضي
واخرى تعود
ومدفع يرعد
وآخر يجيب

(الزوال - ص ١١٤)

فليس غريبا اذن، والعالم على ما هو عليه من تغير، ان تكون الحرب الرحم الذي ينمو فيه التاريخ، مثلها مثل النار التي تنحدر كل العناصر من سلالتها ومن السنتها الوضيئة، فبين النار والحرب، في قصائد سامي مهدي، اكثر من صلة واكثر من وشيجة، فالحرب مثل النار تلهب خيال الانسان وتذكي عاطفته ووجدانه، حتى لتبدوا احيانا طقسا صوفيا ملفعا بسحر اسطوري غريب يلهم ابدا ويستدرج ابدا، ويستقطب الانساني والالهي ويملأ الهوة بين الداثر والابدي:

« في بساتين سيحان
كنا نعلم انفسنا كيف يمتزج الله بالناس
والناس بالطين
والطين بالحكمة الازلية . »

(الزوال - ص ٩٣)

والحرب مثل النار، فلا يزال كلاهما ينطوي على اسراره الكبرى ويحتضن قواه الغريبة، ولا يزال الانسان ينظر اليهما بعينين ذاهلتين مذهلتين، ويضفي عليهما حشدا من المعاني والصور مثيرا، فهي حينا «قداسة» تحرس، وهي حينا آخر **«قداسة» ترعب:**

«. . وتحت ومض القنابل العابرة
وتحت صفيرها
تتفتح الحواس
وتمضي الخطوات القوية
تمضي الخطوات. . ولا احد
في الممرات
لا احد فوق المعابير
لا احد هنا
لا احد هناك
لكن قنابل التنوير تضيء
فجأة تضيء
فتفزع الطير المستكن. . .
اما الرجال فيمضون
وينزون من معبر الى معبر
ومن جذع الى جذع
ينزون فتنزو بنادقهم معهم. »

(الزوال - ص ١١٦)

ويخرج الشعر من ظلمة الروح، فتستبد الحيرة ويتقلب بين الوهم والحقيقة، فلا يجد الا النار قبل حيرته وتهديء من تقلبه، حتى لتحل محل الماء نقيضها ومطفيء جذوتها:

« . . . فما هزه غير خيمة نار سيحان
آوى اليها
وأوتدها، وهو دام، بماسورة ساخنة . »

(الزوال - ص ٩١)

الا ان النار، هذه «القداسة» التي تحمي وتحرس، وتتبدى كقوة مبدعة وخالقة، تنشيء الكائنات من عدم، وتنفخ في صقيع الاشياء حرارة الروح، هذه النار التي يحتفي بها الشاعر، ويغذها بافكاره واحلامه، تماما مثل الانسان القديم الذي كان يحمي هذا العنصر في هوة من الارض سحيقة ويغذوها بالحطب والاعشاب اليابسة، تتبدى في سياق اخر كقوة تحاول ان تأتي على كل ما هو حي وجميل يخاطب الشاعر «سيحان» القرية العراقية الوديعة التي تدعو المقاتلين الى ان يتفيأوا سدرتها ويأكلوا ثمرها ويشربوا

خمرها ويتطيبوا باعشابها :

« ما لهذا جئنا يا صبية . .
ما لهذا جئنا .
رأينا نيران زارا ففزعنا .
زارا مخلوق طردته الالهة
وانكرته عشتار
زارا مخلوق وحشي
عيناه حمروان مثل جمرتين
وزبده طافح حول شدقيه
وانت بخوخك ورمانك
ونداك واطيابك
تهيجين غرائزه فيشتهيك
ويريدك امة في هيكله . . .

(الزوال ـ ص ١٠٤)

تلك هي ملامح من الجدلية التي تحكم قصيدة الحرب في مجموعة سامي مهدي «الزوال» ، جدلية النار من حيث هي رمزية للحياة والنار، من حيث هي رمزية للموت . وهكذا يلتقي الموت بالحياة في تجربة سامي مهدي، مثلما يلتقيان في تجربة السياب والبياتي، وربما في تجارب جل الشعراء العراقيين، مرة في نسيج من التآلف والانسجام ومرة في نسيج من التنافر والاحتدام . فالحرب ـ النار هي الحياة بامكاناتها اللامتناهية ، وعلامة انفصال الانسان عن الحيوان ، اي انها استحواذ على الوعي واستحواذ على الذاكرة فهي الوجه الانساني في طاقته الخلاقة وحرصه على الحياة . وهي في الجبهة المقابلة ، جبهة العدو سمة المحتوم وانفصال الانسان عن انسانيته . هي في الجبهة العراقية ابداع وتأسيس ومنبع تحرر ، وهي في جبهة العدو حاجب وعائق ومصدر استلاب . وهذا ما يجعل كل قراءة في قصيدة الحرب تتسم بطابع ميتافيزيقي ، وكل مقاربة لها تنطوي على اختيار فلسفي .

« . . . الخيط رفيع يا رفاق
والموت معنى من معاني الحياة
الموت نهاية شكل
والحياة تجدده
فلنبدأ اذن
لنبدأ معا حفل تجديد الاشكال . . »

(الزوال ـ ص ٨٥)

في هذا المقطع من قصيدة سامي مهدي « رأيت ما رأيت» ينطفيء الموت الممكن لينبعث من رماده الموت الحدث الذي يؤسس الزمن والحياة ويتحول الى كشف ومعرفة ، فبه يكتشف الانسان حقيقته وينفذ الى انسانيته . انه الموت الذي يجدد الحياة والطبيعة والكون ، الموت الذي حدسه قدماء المصريين والعراقيين من حيث هو تعبير عن ارتباط الفرد بالنوع الانساني ، او الذي حدسه انسان «نياندرتال» القديم الذي عثر على هيكله مكورا في هيئة جنين وقد احيط ببعض الاواني ، حتى لكأن العودة الى القبر هي عودة الى الرحم بانتظار ولادة جديدة . . لكأن الحياة لا تتوقف بالموت بل تحيا به فتمتد وتتواصل في اشكال جديدة . . لكأن الزمن يصبح زمنا انسانيا ، وانه لكذلك ، فجسد انسان ميت لا يهمل لكي يتفسخ ويتحلل كما لو كان شجرة اجتثت او دابة اصيبت . ولعل هذا ما جعل الحرب تتبدى في شعر سامي مهدي ، وفي شعر غيره من العراقيين ، بما في ذلك «ملحمة كلكامش» القديمة ، في صورة الرحم الذي تنمو فيه الحياة ، او صورة القابلة التي يتولد على يديها التاريخ .

ان الحرب في تجربة سامي مهدي ليست مجرد واقع او احتمال قائمين ، وانما هي موضوع تفكر في جدلية الموت والحياة عميق ، يرتقي فيه الشاعر بالموت وفي الموت من مستواه العادي كحقيقة او حتمية معايشة للحياة الى مستوى الحدث الجديد الذي يؤسس ويبني ، فيغدو الموت في جبهة القتال دفاعا عن الارض والتاريخ ، سمي الحضارة والحب والحرية ، وتغدو الحرب وهي مصدر المروع بداية الرائع . . يغدو الموت سمي الحضارة اذ يكون ايذانا بميلادها ذلك ان الانسان لا يخطو خطوته الاولى في سبيل الحضارة الا اذا كان الموت قد تحول لديه الى اشكالية ومعنى ذلك ان الانسان يعي ذاته بالموت . ويغدو الموت سمي الحرية ، فبالموت يعي الانسان ذاته ويؤكدها وبالحرية يعي الانسان ذاته ويؤكدها .

فالموت كشف ومعرفة ، والحرية كشف ومعرفة ، ولذلك ان «قدرة الانسان على ان يموت هي اعلى درجة من درجات الحرية . . » يجتث الموت التوازن العضوي ، ولكن هذا الموت

القطيعة يحرر قوة الحياة المكبلة في الجسم، ويغدو الموت سمي الحب، فالموت احساس بالزمن حاد، والحب احساس بالزمن حاد، او ليس الاحساس بوطأة الزمن احساسا بالموت؟

ان موضوع الحرب في شعر سامي مهدي يفضي اذن الى تدبر في ازدواجية الحياة والموت يتميز عن ازدواجيتهما في قصيدة الحرب القديمة. : اقول هذا لان السؤال الذي ظل يلح عليّ في كل ثنايا هذه المقاربة هو: ما هي عناصر الترابط وما هي عناصر القطيعة بين قصيدة الحرب التراثية وقصيدة الحرب الجديدة؟ أي هل ان «ما قبل» و «ما بعد» يكونان عالمين من الافكار يتصل كل منهما بالآخر، ام عالمين من الافكار ينفصل كل منهما عن الاخر؟.

وقد انتهيت بعد قراءة ازعم انها متأنية لنماذج من قصيدة الحرب في العراق، الى ان عناصر القطيعة الابداعية تتجلى بوضوح كبير في الشعر الجديد، بينما هي تكاد تكون غائبة في قصيدة الحرب العمودية التي تتصل بالموروث بأكثر من سبب.

إن موضوع الموت مثلا في قصيدة الحرب التراثية يفقد كليته المطلقة، ليتحول الى جزئية مطلقة، فالاحساس الذي يتري الشاعر هو احساس الكائن الذي يموت وحده، ولذا يبدو الموت في هذه القصيدة معاناة فردية الى ابعد حد، تشعر فيها بالذات بكل معاني وجودها وتدرك انها مفردة وحيدة موكولة الى قدرها مغلقة على نفسها وترى الى الموت من حيث هو تتويج للحياة وختام لها.. من ذلك قول عبيد بن الابرص:

لعل الذي يرجو رداي وميتتي
سفاها وجبنا ان يكون هو الردي
فما عيش من يرجو خلافي بضائري
ولا موت من قد مات قبلي بمخلدي
وللمرء ايام تعد وقد رعت
حبال المنايا للفتى كلّ مرصد
منيته تجري لوقت وقصده
ملاقاتها يوما على غير موعد
فمن لم يمت في اليوم لابد انه
سيعلقه حبل المنية في غد

وقول عنترة:

بكرت تخوفني الحتوف كأنني
اصبحت عن غرض الحتوف بمعزل
فأجبتها ان المنية منهل
لابد ان اسقى بكأس المنهل
فاقني حياءك لا أبا لك واعلمي
اني امرؤ سأموت ان لم اقتل

وقول كعب بن سعد الغنوي:

لقد افسدت الموت الحياة وقد اتى
علـ ءمه علو، علي حبيب

وقول عمرو بن معدي كرب

نازلت كبشهم ولم
ار من نزال الكبش بدّا
هم ينذرون دمي وانذر
ان لقيت بأن اشدا
كم من اخ لي صالح
بوّأته بيدي لحدا
ذهب الذين احبهم
وبقيت مثل السيف فردا

وقول ابي محجن الثقفي:

هلم سلاحي، لا ابالك، انني
ارى الحرب لا تزداد الا تماديا
فان مت كانت حاجة قد قضيتها
وخلفت سعدا وحده والامانيا

وقول مالك بن الريب:

صريع على ايدي الرجال بقفزة
يسوون قبري حيث حُكم قضائيا
... فيا صاحبي رحلي دنا الموت
فانزلا برابية، اني اقيم لياليا
اقيما على اليوم او بعض ليلة
ولا تعجلاني قد تبين ما بيا
وقوما اذا ما استُل روحي فهيّئا
ليّ القبر والاكفان ثم ابكيا ليا

ولا اريـد ان استـرسـل في عرض امثلة اخـرى من قصيـدة الحـرب التـراثيـة ، تحس فيهـا الذات المفردة ان وجودها « وجود للموت» او « وجود للعدم» ،
لان ما استهـدفـه هو التأكيـد بأن المـوت في قصيـدة الحـرب الجـديـدة ، في شعـر سامي مهـدي وفي شعـر غيـره من شعـراء العـراق ، ليس معـانـاة فردية وانطواء على الذات ، وانما هو معاناة جمـاعيـة وخروج الى الذات بغية تفتحها او تفتح الوجود ، وسبيل الى العـلانيـة والتـوحـد بالكـون والحيـاة ، ولذا فأن سامي مهدي يحقق ما فشل جده «كلكامش» في تحقيقه ، ويستحوذ على عشبة الخلود ، مستبـدلا هاجس الانفصـام بهـاجس للتـوحد في الذات الجمـاعيـة ، فتندغم «الانا» في الاخر ، وتتحقق فيه وبه ، فتتحول الحرب الى ولادة جديدة :

«سيحان
سيحان
هذه سيحان يا رفاق
وهذا ميعادنا
وهنا العشبة التي نريد
فلنمسح بنداها الاجساد
ولنطلق في جنائنها الارواح . . .
وفاضت الغدران
بالطمى والاسماك
وشقت البذور جلد الارض
وعاد بالعشبة جلجامش والفتيان
واكتملت ، كما اشتهيت ، دورة الزمان
واعلن الربيع
بشارة الولادة الجديدة
سيحان
يا سيحان
هذا اوان ما انتظرت منذ سالف الاوان

« الزوال - ص ۱۳۱)

حميد سعيد : « طفولة الماء» ١٩٨٥

تنحو قصيدة الحرب في مجموعة الشاعر حميد سعيد «طفولة المـاء» الصادرة عام ١٩٨٥ منحى متميـزا ، ان الحـرب في هذه المجمـوعـة لحظـة بداية ولحظـة ولادة ، بانبثاقها ينبثق الكون ، وبخروجها يخرج الى طور التحقق والعلانية ، ولكنه ليس خروجا من لا شيء ، فهنـاك مرحلة نمـو اكتملت في صمت ، ومـرحلة جديـدة بدأت تعلن عن نفسهـا وبين المـرحلتين اي بين النهـايـة والبداية تندلع قوة فكرية وارادة في الوجود . . هي فسحة زمنية بين شيء ما ينقطـع وقـد اشـرف على نهايته ، وشيء آخر يولد من هذه النهاية ، فالنهاية تتحول الى بداية اي الى شعور بالذات يتحقق في فعـل الارادة الـذي يتجلى في قصـائـد هذه المجمـوعـة في هيئة اشـراقـة صوفيـة مثيـرة . . ذلـك ان الحـرب تشحذ ذاكرة الشاعر وتضيء له التحولات العميقة التي شهدها العراق في حالة السلم ، والتي يشهدها في حالة الحرب والانتصار . . من ذلك ان العريف عبـد العبـاس والولد السبع ومنصور ومحمد البقال وعبد الله وعبد الهـادي الصـالـح والنقيب جلال يخـرجـون الى الـواقـع الجديد مستضيئين بذواتهم وبكـل ما يشكـل هويـة هذه النـواة من ماض وتـاريـخ ان المستقبـل في قصيـدة الحرب هذه ليس مفصولا عن المـاضي ، فهـو ينمـو في رحمـه وحتى يستـوي كيانا قائما بذاته ، فالحس الوطني او حس المقاومة الذي يستحوذ على العريف عبد العبـاس في القصيـدة الاولى من المجمـوعـة ، ليس حالـة طارئة انبثقت من المجهـول او من ملابسـات الحـاضـر ، وانما هو حالة موصـولـة بجـذورهـا في المـاضي البعيـد . . كان هذا الحس في طفولة العريف عبد العباس محدودا بحدود القرية ، مقصورا على افعـال مخصـوصـة ، لكنهـا ذات دلالة عميقة ، اذ هي التي جعلته يستبدل الانتماء الضيق بانتماء ارحب :

« في طفولته . . دفع الشر عن حقل والده
وتعلم ان يقنص الطير،
ثم تعلم كيف يزاحم ذئبا
فان امسكت يده بالحجارة
ايقن اقرانه . . ان شرا يحيق بهم . . .

وهو دافعه . .
ثم ضاق به جلده
فرأى وطنا مثقلا بالمحبة والشمس
قال لاقرانه :
ان مجد الحياة الجديدة
يومىء لي ان اقوم . . فقمت . . »
(طفولة الماء ـ ص ٨ و ٩)

وكـذلـك الشأن بالنسبـة الى « الـولـد السبع » فهـو لا يفـاجأ بالممكنـات ، اذ هيأتـه الطفـولـة لهـا ، فرسمت في دفتـره خارطة الـوطن وعلمتـه ان يدافـع عنهـا وان يتعـذب من اجلها . وفي كل قصـائـد المجمـوعة نستطيع ان نتلمس الخيط الذي يصل اشراقة الحاضر بالماضي :

« . . امس التقينا في نداء القادسية
كل هذا العمر مر . . وما التقينا . .
مثلما كان اللقاء على نداء القادسية
للروح ذاكرة ،
وللشعر اعتراضات
ولي منها . . ولكن العراق مبرأ . . »
(طفولة الماء ـ ص ٤٧)

وهـذا من شأنـه ان يفضي بنا الى القول بأن خصوصية قصيدة الحرب في مجمـوعـة حميـد سعيد «طفولة الماء» تكمن في هذا التناغم بين الذاكرة والرؤيا ، اي بين الذاكرة من حيث هي مستودع الجاهز والمعروف والشائع ، والرؤيا من حيث هي استطلاع وفتح واستكشاف .

الا ان الذاكرة في قصيدة الحرب هذه ليست مجرد وعاء ، فهي لا تخـزن المـاضي وانمـا تدخره وتحوله الى فعالية فيصبح بذلك جزءا من الشخصية يحفزها الى الوثوب نحو ما لم يشاهد بعد ، او ما لم يتحقق بعـد ، فتنبني بذلـك علاقـة حميمـة بين الـراهن والممكن وتكتسب قصيدة الحرب بعدها الرؤيوي فتغدو احضارا للمستقبـل وتمثلا ، وهو ما يتجلى بوضوح كبير في قصيدة «نصب الشهيـد» حيث تتكثف العلامـات والرموز وتتنزل القصيدة منزل الحلم ، فهي اشبه به اذ تقوم على مبدأ معادلة اللقطات المتجاورة وتعيد تخمين الخطاب اللغوي وكل مكوناته ، فتكتسب مستويات النظام اللغوي قيما ذاتية مستقلة وتنحو الى الفعالية والتخيل واثارة الانفعال والدهشة ، غير ان الرؤيا في قصيدة الحرب هذه لا تكبل العقـل الـواعي ولا تقضي الى ما يسمّيه قدماء المتصوفة بالتدله او الـولـه بمعني ذهـاب العقل من الهوي ، والتجير من شدة الوجد ، وانمـا تطلق العنـان لهـواجس النفس وآفاق الخيال وتقضي في آن الى امتـلاك الـذات وسيطـرة الـوعي . وهـذا الـوصل بين عناصر متنافرة ومتآلفة لا يمكن فهمه الا ضمن بنية النص كلها ، فلا معنى لاي عنصر معزول فيها او اي صورة الا بالرجوع الى النص كاملا اي الى موقع هذا العنصر في البنية والى ما تقدم الصورة وما لحق بهـا . واذا وضعنـا هذه الـوحـدة في الاعتبار ادركنا لماذا كان زمن الرؤيا في قصيدة «نصب الشهيد» هو الفجر وليس الليل :

« في الفجر دلفت اليه . .
استقبلني عبد الهادي الصالح
قلت : سلام الله عليك
فقال : عليك سلام الله
وقدم لي كأسا من ماء بارد
حين رشفت قليلا منه
رأيت جميع الشهداء يقومون الي . . »
(طفولة الماء ـ ص ٨٢ ـ ٨٣)

ان حميـد سعيـد في هذه القصيدة الرؤيا ، يتنصت في ما تقوله الـذات الى الـواقعي والخيالي ، الى الحاضر والغائب ، ويعيرهما نفس الاهتمـام ، ومـا يستكشفـه في رؤيـاه هو الحافز اللاواعي ثم الواعي شيئا فشيئا . ولذلك فان القصيدة تبدأ بطقس غامض مثير وتتحـرك في جو اسطـوري مذهـل ، ثم تتـوضـح شيئا فشيئا ، مما يشيـر الى ان الحـافـز في هذه القصيـدة ـ الـرؤيا صعود عمودي او تاريخي نحو الماضي ، اي نحو ما تنطوي عليه الذات من ذكريات واحلام . . صعود ينجز في هيئة افقية تتجسد في تلك العلاقة التي تنشأ بين الشـاعـر الـرائي والشهـداء ، فهـو ليس عروجا ، كما هو الشأن في قصائد اخرى تتوسل بالحدوس والرؤى ، نحو المطلق .

وانما عروج الى الارض والى الطبيعة وانخراط في زمن الناس وفي تاريخهم ودخول في الوجود الحي المتوتر الى حد الفناء والاستغراق.

ان قصيدة الحرب في «طفولة الماء» قصيدة تغترز في فضاء الناس زمانا ومكانا، على جوهره تنعكف والى مكمنه تنفذ لترتفع به الى ما وراء الاني المباشر اي الى لحظته المستقبلية. وواضح ان هذا البعد المستقبلي يتصل وثيق الاتصال بخصوصية الحرب التي تقوم على الانتظار من حيث هو حال للمستقبل مؤسسة على التوقع، وعلى الهم بما لم يتحقق بعد او بما يمكن تحقيقه.

ولذا فمن الطبيعي في ظروف الحرب التي تلهب المشاعر وتذكي الوجدان وتشحذ حس الاستطلاع من حيث هو محاولة لتجاوز الحاضر المعلوم الى المجهول الممكن، ان يستحوذ على الفرد حنين الى استعادة اكتماله الانساني، حتى لينتهي به الامر الى ان يذوب في الغير او في الناس، وهذا ما يفسر، الى حد ما، لماذا يشغل الشهداء مثل الاحياء حيزا كبيرا من ذاكرة الشاعر حميد سعيد ولا وعيه، ويتكلمون بلسانه، فهم الملاذ الذي تتجسد فيه الصيرورة التاريخية المادية والرمزية المشتركة، هذه الصيرورة التي يستحضرها الناس بصفاء كبير في ظروف الحرب وملابساتها. اذ هي التي تضفي على حياتهم معنى، وتغذو فيهم حس المقاومة والاستبسال.

اناشيد المحارب لخزعل الماجدي:

«اناشيد المحارب» لخزعل الماجدي قصيدة طويلة تتكون من عشرة مقاطع، وردت ضمن مجموعة الشاعر الصادرة عام ١٩٨٤ تتأجج هذه القصيدة وتضطرم بفعل الحرب، الا انها بقدر ما تتصل بها، تنفصل عنها لتنخرط في عالم انساني غير مشروط، فهي لا تنقل واقعا جاهزا او هو في طور الانجاز وانما تعيد انتاجه حتى ليكتسب معنى جديدا هو لا يملكه في حد ذاته. ان الحرب في هذه القصيدة ليست واقعا قائما او احتفالا قادما وانما هي قابلة التاريخ بمستوياته الزمانية الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل ولذلك يمتزج فيها الغنائي بالدرامي بالملحمي، وتبدو بمثابة تركيبة جديدة لهذه الانواع الشعرية الثلاثة.

ان الغنائي هو الاثر الذي يتكلم فيه الشاعر وحده، والسياق الزمني الذي يجري فيه الكلام هو الحاضر. وتتجلى النزعة الغنائية في جل الاناشيد حيث نرى ضمير المتكلم هو المسيطر، رغم ان الشاعر يعدل احيانا من التكلم الى الخطاب ليبني علاقة جديدة بين «الانا» و«الانت» حتى ليحل احدهما محل الاخر، فالشاعر هو المحارب والمحارب هو الشاعر، الا ان ما يلفت الانتباه في هذه القصيدة ان الحاضر مفتوح على الماضي وليس على المستقبل.

« . . . سميته العناق
يشد بين طينة وطينة، والشمس والقبة والمراعي
سميتها الآفاق
تحن شطر الشفق الاول والجداول والدهاق
وتنحني لاول الارض
لبدء الدهر . . للعراق . »

(نشيد العراق ص ٧٩٩)

« . . عدنا بضربه سيفنا
للجنة الاولى
ومزقنا الضباب»

(نشيد العائدين الى الجنة ص ٢٠٠)

في هذه المقاطع وفي غيرها تتحول قصيدة الحرب الى جسم تضيئه ذاكرة التاريخ وتضفي على لغته متداعيات روحية وحضارية تتراكم فيها العلامات والرموز والدلالات وتتشابك الى حد تصبح فيه القصيدة «احتفالا بالشيء القديم»، فالشاعر يعود الى الموروث فيستخرج قيمه الشكلية والجمالية والروحية ويقترب بقصيدته من تعاويذ السحر وادعيته ومن لغة السيمياء التي يقول عنها ابن خلدون انها ضرب من السحر والطلسمات غايته احداث

امثلة وخيالات لا وجود لها في حقيقة الحس . . ومن طقوسها التقرب بالاسماء والحروف على مقتضى ادعية مرتبة ، والاستعداد للمناسبة هيئة وخلقا وبخورا وقد استفاد خزعل من هذه اللغة في اناشيده وتمكن بذلك من اقامة علاقة بين البنية اللغوية والبنية الدلالية متينة . واذا امعنا النظر في هذه الظاهرة الاسلوبية المتميزة وحاولنا ان نصلها بسياق قصيدة الحرب وجدنا انها قصيدة تنفتح على الماضي لا لتمجيده او الارتماء في احضانه وانما للارتفاع به الى مستوى الستقبل فكأن المستقبل هو الماضي الذي لم يتحقق ولعل ما يدفعنا لهذا التأويل اننا لا نعثر في مديح الشاعر للمحارب على اية اشارة زمنية للماضي من حيث هو كيان قائم بذاته ، او من حيث هو واقع انجز في فترة تاريخية معينة وهذا ما يجعل في اناشيد خزعل يمتزج بالدرامي وبالملحمي وذلك اذا ما أخذنا بتعريف (جاكسون) لهما ، فالدرامي هو الاثر الذي يتكلم فيه الاخرون وحدهم والسياق الزمني الذي يجري فيه الكلام هو المستقبل ، واما الملحمي فهو الاثر الذي يسند فيه الكلام الى ضمير الغائب ويكون الماضي سياقه الزمني . وفي هذه التركيبة التي ينجزها الشاعر ، تكتسب الحرب رمزيته الجديدة فتغدو انغرازاً في الكون وحلولا في الاشياء ومصالحة مع الحياة وواضح ان هذه الرمزية ذات وشيجة وطيدة بخصوصية الحرب العراقية - الايرانية ، فالعراق الذي فرضت عليه الحرب ، يقاتل منذ اكثر من خمس سنوات دفاعا عن كيانه وامته اي دفاعا عن الحياة والحرية .

ان هذه النبرة القوية وهذه الرؤيا المنسجمة اللتين تتوفر عليهما قصيدة الحرب في مجموعة خزعل الماجدي وفي مجاميع غيره من شعراء العراق ، تتصلان وثيق الاتصال بهذه الحرب التي لم تفض كما هو الشأن مثلا في الحرب اللبنانية الى تفكيك قاس وغير متوقع للانساق والترتيبات العائدية المبنية داخل النظام الاجتماعي والى ضغط على الناس وعلى انماط معيشتهم ومجتمعاتهم ، ولم تفض الى احساس بالاغتراب الروحي وبالخوف من المجهول بل ان هذه الحرب التي يخوضها العراق بارادة قوية دعمت تلك الاسس التي يقوم عليها المجتمع العراقي والمجتمع العربي عامة وهو الولاء للارض من حيث هي رمزية للامان المادي والمعنوي والوعي العميق للانتماء الى حضارة عظيمة لا يزال ابنائها رغم المحن والالام يؤسسون ويبدعون ويضيفون .

قد لا يرى البعض في قصيدة الحرب التي يكتبها خزعل الماجدي مجرد احتفاء باللغة او مجرد تغيير بلا شيء ، وقد يتهمها البعض بانها تتحرك في المطلق الكوني او بانها لا تتصل بموضوع الحرب الا باسباب واهية الا اننا وان سلمنا بهذا الكلام فرضا فاننا ننبه الى ان كل احتفاء باللغة وكل تغيير بلاغي كثيرا ما ينم على تغيير اجتماعي اذ من الثابت ان في القول لا يمكن ان يكون معزولا عن محتوى القول وعن الواقع الذي يحيل اليه ، وان كل مضمون ايدلوجي يجد شكله الخاص به ولغته وبلاغته .

ان الاحتفاء باللغة في (اناشيد المحارب) الى حد تصبح فيه اللغة موضوعاً للتفكير والتأمل هو الذي يضفي على هذه الاناشيد جدة وطرافة كبيرتين ويكسبها بعدا اجتماعيا وبعدا انسانيا بالغين ، ويبين بجلاء ان كل تعبير ينطوي على وعي خاص ورؤية خاصة وتصور للعالم والاشياء والعلاقات خاص .

واذا كان من الطبيعي ان تحدث الحرب ، اي حرب ، تغييرا في العلاقات وفي القيم الاجتماعية السائدة كاكتشاف الجماعة لطاقاته النضالية وحرصها الطبيعي على الخيال والحرية فان سبيل الشاعر يتمثل هذا التغيير وينحصر في لغته للخاصة التي تنبني في صلب اللغة السائبة . وهذا ما انجزه خزعل الماجدي في (اناشيد المحارب) وقد استخدم اللغة ليبني فيها منطق خطابه فخطابه الشعري لغة ذاتية تتأسس في اللغة من حيث هي بنية اجتماعية اي انه منظومة دالة تتشكل في صلب اللغة العادية ترتبط بطبقها ولكنها تتميز عنها اذ تتركب فوقها تنظيما يخصها هو منطقها وخطابها . وقد يتصور البعض ان هذا الفصل بين الكلام من حيث هو انجازي فردي واللغة من حيث هي مؤسسة اجتماعية من شأنه ان يلغي الابعاد الاجتماعية والسياسية في قصيدة الحرب هذه او يطمسها فنسارع في القول انما ينبغي التأكيد عليه في اناشيد خزعل الماجدي ان خطابه كلام على الكلام اذ هو امتصاص لوفرة من النصوص الاخرى تنتمي الى فضاءات ثقافية متنوعة وهذه ظاهرة لا ينفرد بها خزعل دون غيره اذ هي شائعة في الكتابات الحديثة وقد اطلق عليها البعض اسم التداخل النصي وهو مصطلح مفاده ان الكتابة تتشكل من حيث هي تاريخ للنصوص وهذا من شأنه ان يفضي بنا الى اعتبار قصيدة الحرب التي تكتب

من خلال تحولات نصوص اخرى فوقية تتشكل في خطاب الذات المفرده عبر علاقات واشارات ورموز مكثفة وما نستفيد من ذلك ان اللغة في هذه القصيدة لا توجد خارج خطاب وان هذه الذات ليست ضمنية او مضمرة وليست وحدة ثابتة تتطابق مع خطابها وتتزامن، فهي لا تكون وانما تصنع نفسها ومن خلال (فوبولوجيا) معقدة يندرج فيها الاخر وخطابه. وبالتالى فان الذات والمعنى

في هذه القصيدة لا يكونان وانما يتوالدان في القراءة، ذلك ان قصيدة الحرب في الدرجة الاولى قصيدة مفتوحة على الاخر، تدرج في بناها المتكلم والمستمع او الذات والمتلقي مع رغبة الاول من الناشر في الثاني فأدواتها اذن ادوات الكلام بما تمنحه من معنى لوظائف الفرد ومجالها هو مجال الخطاب المحسوس بما هو واقع يعلوعلى فردية الذات، وفعاليتها هي فعالية التاريخ بما تؤدي اليه من انبثاق للحقيقة (وهي حقيقة وجدانية) في الواقع ولعل هذا ما يضفي على قصيدة الحرب صفة وجدانيه، فتتجلد نوعا من المشاركة العاطفية التي ينتقل بها المرء الى باطن الموضوع لكيما يصبح شيئا واحدا هو وما في الموضوع

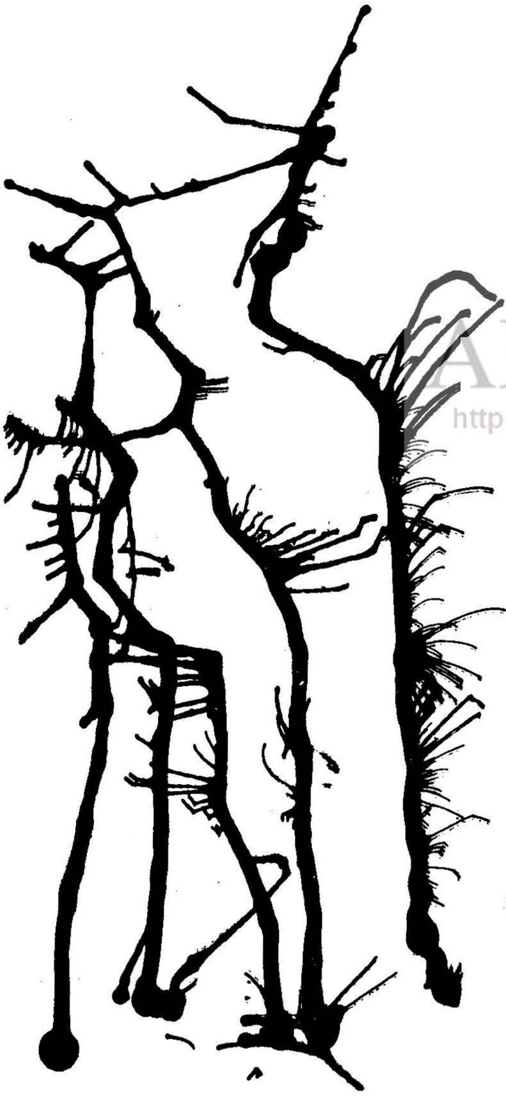
الخاتمة

هذه ملامح من قصيدة الحرب في العراق، ولا أجد لها خاتمة ابلغ من صورة (غرنيكا) كما رسمها « اندري مالدو». «المساء بلا شمس تغرب، ولا حياة اخرى غير حياة النار، كما لو ان مدريد، وقد حملت على ظهر كوكب ميت، جعلت من نهاية هذا اليوم عودة الى العناصر»

انها شهادة الحرب التي تعيد خلق الحياة، وتؤكد من خلال مقبرة اللحم والنار والافواه الفاغره، ان من يموت في حرب عادلة ضد حرب ظالمة، يدرك ان موته قد يكون خطوة نحو موت الحرب. ولذا استطيع ان اقول ان خطاب الحرب الشعري، من خلال النماذج الثلاثة التي عرفتها هو في الان نفسه خطاب في الحرب اعني خطابا في السلام.

تداعيات عن زمن الولادة

راضي مهدي السعيد



ذات يوم ألْتِ الشمسُ إليهْ
كفَّها
فأشتَعَل الصَحْوُ بهِ
وإنْزَعَ الشوقُ
رؤىً مفتونةً
في مُقلتيهْ
ذات يوم مَرَّ بالنبعِ فغنّى
طائراً
ينبتُ فيهِ العطشُ المُرُّ
وتَنْشَقُّ الجراحْ
وهْوَ لم يَخْضَرَّ
روحاً
بعْدُ
أو ينهضْ بِهِ
في حومةِ الشذْوِ
جَناحْ

فأذا بالهَمِّ يُلة ه
شِراعاً
للرياحْ
وإذا بالنارِ تُدمي شفتيهِ.

هكذا
يولدُ في الأرضِ
النِداءْ

يولدُ في لحْظَةِ
شوقٍ أو بكاءْ
هكذا
يولدُ صوتاً عاشقاً
يمنحُها
ومْضَةَ صَحْوٍ
وبقاءْ

يا سواقي الشمسِ،
يا اجنحةَ النَجْمِ التي تحملُ
إيماءْ
عيونِ الأنبيا ءْ

كبرَ الطائر
هَمّاً
وإحتراقْ
ورأى أنَّ الليالي
فَرَسٌ
لا تُمْتَطى
أو تُسْتَباحْ
وبأنَّ الشمس لا تُعطي يَدَاً إلا لِمَنْ يملكُ
طولاً
أو لِمَنْ يجعلُ من آلامهِ
الصَبْرَ
وشاحْ
وفَماً
تَعْصرُهُ النارُ
فيزدادُ شبوباً
وإئْتلاقْ.
كَبرَ الطائرُ
هَمّاً
وأماني
ورأى الدنيا
خُطىً تَمْتدُّ
والأيامَ تَنْشقُّ
مَداراتٍ
فِساحْ
فَغَدَتْ كلُّ حناياهُ
ينابيعَ
ربيع
وأغاني
واستحالتْ كلِماتَ الصَحْوِ

في أعماقِهِ
واحاتِ زَهْوٍ وإفْتِتانِ .

أيُّ خَفْقٍ
ذلكَ الصوتُ الذي يحملُ
سِرَّ
العُنفوانِ؟

اي دفقٍ
ذلك النبعُ الذي يجري
صدىً
لا يرتوي من عطشِ النارِ
ولا من ظمأ الأحرفِ
في سِفْر الزمانِ؟

يا سَواقي الشمْسِ .
ما كل مكانٍ
فيه تنْهَلُّ عيونُ النورِ
أو تخْضَرُّ كالجمرِ
شفاهٌ سَكنَتْ فيها
مجيلات المعاني .

* * *

ذات يومٍ
يا صدىً طافَ على الدنيا خيالاً
فأنْطلقْ
ذات يومٍ
ألقَتِ الشمسُ
لذاك الطائرِ العاشقِ
كَفَّاً
فأحْترَقْ
فمضى يبْحث عن
نَبْعٍ
وعن قطْرَةِ ماءْ
في تُخُوم الأرضِ ،
أرْضِ الزَمَنِ الهاربِ من صوتِ
السَماءْ .

يا لَهُ
من طائرٍ جاءَ الى الدنيا
ليَختارَ العَناءْ
واحةً تسكنُها روحُ قصِيدةْ
وليَحْيا عاشقاً مُنتهَبَ القَلْب .
وعشقُ النَار
صَحْوٌ وغَرَقْ .

يا سواقي الشمسِ .
هل تدرينَ ماذا تلك كانتْ فيهِ
مُذْ ألقى نَشيدَهْ؟
تِلكَ
كانتْ صيحة الجرحِ
وإيماضة دنيا الكَلِمات
الْمشْرَئِباتِ
عذاباً
وألَقْ .

البديل

محمود الظاهر

بحثوا طويلاً في أضابير الأخرين. اشتغل اكثر من واحد في ترقيم الاسماء، الى ان وجدوا الانسان المطلوب. هو بعينه بغيتهم التي كانوا يبحثون عنها. تنفس الناس الصعداء. اذ بهذا حُلت مشكلة ليسوا طرفاً فيها.

عند منتصف الليل، طوقوا المنطقة وطوقوا الباب. ذعر الاطفال بكت الزوجة. ارتدى الرجل ملابسه: (لاذنب عندي لابد وان خِطأ ماقد حصل). قالوا له: ستقابل كبيرنا.

عند انبثاق الفجر، خرجوا به الى دار اخرى، مر بحراس. اجتاز ممرات ملتوية، دخل قاعة، ثم اخرج منها الى اخرى اكبر وارهب. انتابه احساس بالخوف من هذا المصير المرتقب. ماذا فعل؟! لماذا كل هذه الاجراءات؟! ثم... ماذا يريد منه كبيرهم انه لم يشتم احداً في حياته. ولم يخرج عن القانون. من البيت الى الدائرة. ترى هل هي الحادثة التي وقعت له مع احد المتنفذين قبل سنين... ربما.. ولكن ما علاقة الكبير بها.. قد تكون هذه.. اوغيرها... اولاتكون... مجرد استفزاز.. أناس ضجروا من الصمت المطبق حولهم.... استعانوا به لأثارة ضجة ولكن سيتكلم دفاعاً عن نفسه.

كان وحده في القاعة بانتظار الرأس. لم يخرج له أحد بل رنّت القاعة: تقدم وخذ الكتاب الملقى على الطاولة. نفذ مافيه من اوامر بكل دقةولاتعدخائباً.

التقت نظراته بأكثر من كرسي فخم. ادار رأسه نحو مصدر الصوت الا انه لم يجد غير فراغ... والصمت المطبق.

قالوا له «استدر يميناً تلاقي بيوتاً طينية، ثم حجرية، بعدها تلف شمالاً وتدخل زقاقاً ضيقاً بيوته المتقابلة تكاد تتصافح «شناشيلها» تمر بها الرياح احياناً فيخرج مضغوطاً له صوت الصفير. بعدها تشاهد ساحة صغيرة في وسطها عمود كهربائي. هناك سترى أربعة أزقة متقابلة. اترك الذي على شمالك فيما اذا كان وجهك امام شجرة الساحة. اما اذا كنت على يسارها فخذ الزقاق المؤدي مباشرة وراء العمود الكهربائي.»

كان يمكن ان يحفظ هذا بدقة لو انه كان بالفعل على استعداد السماع اقوالهم... ان في رسالتهم اليه مجموعة من المتاهات لا اول لها ولا آخر واغلب الظن أنهم يريدونه ان يتحول هو الاخر الى المتاهة... ولولا السؤال من هذا وذاك أثناء سيره لاصبح بحكم التائه، وتحول الى شراع تعصف به الرياح الموسمية!!

×××××××××××

دخل المدينة من خلال «طاق» قديم قرأ عنه بانه شيد في زمن السلاجقة الا أنه لم يصدق ذلك خاصة عندما شاهد طريقة البناء والمكعبات البارزة فيه، وبعض النقوش المتآكلة على الجانب الأيمن منه فخمن ان البناء يمتد الى اكثر من هذا الزمن... ربما نسب البناء اليهم لوجود تعقيدات البناء الاساسية المعروفة عنهم. مع ذلك قال في نفسه: الى اهل هذه المدينة.... مدينة (د) التي صمدت بوجه الغزاة الرومان وغيرهم من الاقوام». المهم القضية لم تأخذ من تفكيره الا دقائق اذ سرعان ما شعر بالماء يبلل ملابسه، صعق، ونظر الى الاعلى. لم يشاهد احداً سوى انغلاق نافذة من الشناشيل المواجه للطاق. سب وشتم وهزَّ بيده مهدداً، الا ان احداً لم يعره اهتماماً. اجتاز الزقاق بعد ان قفز عدة حفر آسنة ممتلئة بقناني مهشمة وبقية علب الحليب الفارغة، وكرات من «خرق» هنا وهناك. لم يندهش فالوضع في مدينته لايختلف الا قليلاً. توقف عند باعة العربات المتنقلة. اكل اللبلبي وبطريقة ازعجت البائع حبة... حبة يرميها الى الاعلى لتدخل في فمه المفتوح. لم يعر اهتمام للبائع ولا للاخرين. قلده في اللعبة بعض الصغار، ولكن فشلوا... ضحك هو مسروراً ثم هز يده:

مدينة لم تتطور بعد. لاتعرف كيف تأكل لبلبي!!... ايه. حسبهم ماهم فيه. قرأ عنها... كانت تستقبل الغزاة ولكن بطريقة تثير حنقهم. لا احد يتعامل مع الغرباء... لا احد يصادق الولاة... لااحد يناسبهم... ويبدو ان بائع اللبلبي من هذه السلالة اذ عكر وجهه وخطف اناء اللبلبي منه.

اعطاه ظهره ومشى. هذا واحد من هذه المدينة. زعموا له انهم قوم لايحبون الدخلاء. يميلون للعزلة والتفرج على الاخرين، لايتدخلون فيما لايعنيهم.... وحتى الذي يعنيهم لايتمسكون به خوفاً من اتهامهم باشياء هم ليسوا على استعداد لها!!

لقد علموه قبل دخوله المدينة بان لايتوقف اما دار، او يشتري من جوال، او يتدخل في فض شجار. ولكنه نسي ووقع في الأثنتين وهاهو في الثالثة. الناس في رواح ومجيء، وفي منتصف الشارع عراك عنيف، وتلمع في وهج الشمس السكاكين والكلمات تتطاير بالوعيد، والقتل ولكن لاأحد يتدخل. عز عليه ذلك وهو ابن المدينة المجاورة صاحب النخوة والشهامة. وقف في منتصفهم محاولاً فض العراك. الا انه وجد نفسه ممزق الثياب بعد ان هرب الرجال واختفوا بلمح البصر.

عرف الحيلة. كظم غيضه تحسس الاحتياطي الذي في جيب سرواله الداخلي. ارتاح ولعن تطفله وعدم اهتمامه بنصائح مدينته.

ناداه بعض الشيوخ ونصحوه بعد حشر نفسه فيما لايعنيه. وان القوم هنا لايحبون التدخل في شؤون الجماعة!!

حار في أمر هؤلاء الناس. مايدعونه غريب عليه وعلى أبناء مدينته. أحس بالخيبة، وفقد الثقة في نفسه. اذ كيف اختارته للبحث عن بطل لانقاذهم من الوحش الرابض على مشارف مدينته.

جال النظر في الوجوه السمر الداكنة. جلس في المقهى. طلب الشاي. قدم اليه اكثر من صباغ احذية. اولاد صغار... شيوخ.. شباب قالوا له: هاجرنا من مدينتنا. دخلها وحش كاسر. بضربة واحدة من يده هدم البيوت... وسبى البناء.

- اين كنتم؟!

- نيام ياسيدي. لم ينذرنا احد. قالوا لنا: ناموا. ونحن

حراسكم. في الصباح لم نشاهد ولا حارس. بعدها علمنا انهم سحبوا الحراس ليلاً ليدخل الغزاة. الا ان حارساً واحداً فقط استطاع ان يتمرد عليهم وقف في وجوههم.. بحثوا عنه كثيراً ولكن لم يجدوه. اقاموا الدنيا، ولكنه اختفى. قالوا في المدينة انه لبس طاقية الاخفاء ولكنها خرافة ياسيدي اذا كان هذا الحارس ابن المدينة. استطاع ان يوزع السلاح ليلاً على ابناء مدينته ليحاربوا الاعداء، وما زالوا بين الحين والآخر يضربون ويختفون. اما نحن.. فقد شردونا من ديارنا... تشردنا ياسيدي... ومن باب المدينة الكبير طردنا... انظر انها ليست مهنتنا بالتأكيد ولكن مالعمل؟!

بصق على الأرض. فرك وجهه بيديه وبانفعال شديد:

- انذاك

- من هم ياسيدي؟!

- هم

- ونحن ؟

- ابرياء

- ابرأ منكم؟!

- وهم؟!

- ونحن ؟

- مجرمون

- والوحش؟

- يدافع عن نفسه

- ومدينتنا ؟

- ضمن الحدود الأمنة.

- والوا لي؟!

- يشرب النارجيلة

- والأطفال ؟

- يشربون السم.

تحددت فترة صمت مقيتة. وحاولت يده ان تخفف ألم الصغير بقطعة نقد سخية هو يعرف سلفاً بأنها امتهان لكرامته لا للصغير. نظر الى السماء بعينين وجلتين. والتفت الى الداخل المقهى عما يرى زاوية خالية ينتقل اليها. لان الجو قد مال الى البرودة، والسماء تنذر بالمطر. ووجد مايبغيه. انه بالفعل ركن بعيد عن الباب وقريب من شيوخ المدينة. لم يطل انتظاره اذ هبت عاصفة، واكفهر الجو وابرقت وارعدت السماء وومض خط ابيض شقها الى نصفين حافرا فيها مجرى وسرعان ما هطل المطر. زخاته حجبت الرؤيا عن رواد المقهى.صمتت ضربات النرد. وقف «الزار» على الدوبيش. لف الشيخ النارجيلة تاركاً مقبضها النحاسي يلمع تحت وهج حجرة النارجيلة.

نظر اليه ساخطاً. لايدري لماذا أراد ان يرفس الناجيله بقدمه. شعر وكأنها السبب فيما جرى لهذه المدينة وما سيجري للآخريات ايضاً. بداله من خلال نظرات الرجل الى مقبض النارجيلة النحاسي وكأنه يعبدها... يصلي من اجلها.

كان المشهد قد اثاره فعلاً عندما انعكست التماعات ضوئية على وجهه من خلال المقبض القريب من وهج الجمرات. والرجل منهمك في اذكاء نارها بواسطة الملقط. ارا ان يسأله: سيدي هل انت من هذه الأمة. ولكنه احجم لسبب بسيط جداً. لان الرجل التفت اليه فجأة:

- استاذ ماذا يجري حولنا؟!

- لاشيء... كل شيء هاديء!!

- امتأكد؟!

- نعم... وإلا اسأل النارجيلة؟!

ـ ماذا . . . ماذا قلت؟

ـ لاتحتد . . . قلت إسأل النادل .

ـ هه . . . النادل . انه لم يعد يتكلم

ـ لماذا؟!

ـ لانهم هددوه بقطع لسانه!!

اخيراً تكلم الرجل . . . والنارجيلة ماهي سوى قناع يخفي الرجل فيه آلامه . تقرب اليه . مادّاً نظراته في عينيه . . . احس بانه امام رجل متقنع بالصمت خوفاً من المجهول القابع في زاوية من المدينة :

ـ أنا من مدينة «ج»

ـ الوحيدة التي صمدت

ـ ولكنا مع ذلك مازلنا نبحث عن مخرج لتعزيز صمودكم

ـ لافائدة . هنا لايبحثون عن الصمود .

ـ اذن عن ماذا؟

ـ عن البقاء فقط

ـ أذلاء؟!

ـ سمه ماشئت

ـ والناس؟؟

ـ يحيون حياة رتيبة

ـ والعدو؟

ـ دعه رابضاً يابني

ـ ولكن نستطيع ازاحته اذا اتحدنا

ـ معْ من؟!

ـ معهم

ـ لايريدون . . وإذا ألححت يتحدون ضدك

ـ عجيب!!

ـ ارجوك لاتخيب املي

ـ هذه قناعتي

ـ والبديل

ـ ازاحة هؤلاء من الهضاب والسهول

ـ متى؟

ـ في انتظار المنقذ

ـ من هو

ـ لا اعلم يابني . الا انني اعتقد بان رجلاً ما سيزيح كل الاعداء!!

ـ شخص واحد لايستطيع

ـ يستطيع!!

ـ اذن استمر في البحث عن بطل

ـ استمر ياسيدي لعلك تقع على بغيتنا

اخذ نفساً عميقاً . وأغمض عينيه هنيهة ، ثم فتحها ببطء . اسند رأسه الى الحائط معلناً انتهاء الحوار . ووجد نفسه فجأة وحيداً ، احس بأنه امام الازمنة المتداخلة . . . لماذا قتلت الحوار في اعماقي؟! انا آت من اعماق التاريخ . . . من الشمس ، لأبدد ظلام القرون . لماذا لاتسير في طريقي . . هه لماذا؟ الا ان الصراع ظل قابعاً في باطنه .

ولفهما الصمت مرة أخرى وبقي هو قابعاً في مكانه . المدينة بدت له وحشية اكثر من وحش والمطر والعاصفة والسماء و دخان النارجيلة كل هذا لم يعد يثيره كما اثاره هذا الانسان . . . النارجيلة اية لحظة تلك التي اخذت تمضغ في اعماقه صدى الازمنة الغابرة . . . اية مأساة تلك التي جعلته يواجه هذا الغروب الكامن منذ أجيال عديدة في جذور هذه الارض الطيبة . . المساكين اخذوا يحلمون . قالوا عنه : بطل ولا كل الابطال . . كفه تحمل الهضاب ، وتدك الجبال . . . عملاق لايراك الا علبة صغيرة في يديه . هدا رأسه واتجه الى الشرق حاملاً أضابيره الجديدة .

جماليات المكان

اعتدال عثمان



المكان مساحة ذات ابعاد هندسية أو طبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم، ويتكون من مواد. ولا تتحدد المادة بخصائصها الفيزيقية فحسب، فمادة العمارة مثلا ليست بهذا المعنى وحده، وإنما هي بالاضافة إلى ذلك نظام لعلاقات هندسية مجردة[1]، والمكان كذلك لا يقتصر على كونه أبعادا هندسية وحجوما، ولكنه فضلا عن ذلك نظام من العلاقات المجردة يستخرج من الأشياء المادية الملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهني، أو الجهد الذهني المجرد.

قراءة أولى

والمكان في الشعر يتشكل عن طريق اللغة التي تمتلك بدورها طبيعة مزدوجة، إذ للغة بعدفيزيقي يربط بين الألفاظ وأصولها الحسية، كما أن لكل لغة نظاما من العلاقات التي تعتمد على التجريد الذهني. لكن المكان الشعري لايعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ماقد يتناقض مع هذا الواقع، غير أنه يظل على الرغم من ذلك واقعا محتملا، إذ إن جزئياته تكون حقيقة، ولكنها تدخل في سياق حلمي يتخذ أشكالا لا حصر لها، يصل إليها الخيال اللغوي فيما يمكن أن يسمى جماليات اللغة أو جماليات الخيال، وهما مبحثان تتوفر عليهما

الدراسات الحديثة الآن [٢] . إن مايهمنى في هذه المقارنة الأولى هو محاولة تعرف خصائص الخيال اللغوي فيما يتصل بتشكل المكان في الشعر العربي، متمثلا في مكان بعينه هو الأندلس.

وحس المكان بالمعنى الأول، أى المكان الفعلى، حس أصيل وعميق في الوجدان البشرى، وخصوصا إذا كان المكان هو وطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط البدائي المشيمى برحم الأرض - الأم، ويرتبط بهناءة الطفولة وصبابات الصبا. ويزداد هذا الحس شحذا إذا ماتعرض المكان للفقد أو الضياع، وأكثر مايشحذ هذا الحس هو الكتابة عن الوطن في المنفى.

إن الوجود في المنفى يعني الانقطاع عن الوجود في الوطن، كما يعنى في الوقت نفسه تمددا داخليا لهذا الوجود ذاته. وحين يصبح وجود الوطن داخليا تنشط حركة الخيال وتظهر مستويات متعددة للحلم والذاكرة، فيتفرق المكان الواحد في أمكنة عدة، ويتحول زمن الحياة تحت سمائه إلى أزمنة تاريخية أو شخصية أو أسطورية.

وتشكل هذه العناصر مجتمعة بناءً لغوياً يكون بديلا عن الانفصال الخارجي عن الوطن، ومن ثم يكون الانسحاب الاختياري، أو الاقتلاع القسرى من المكان الذي يحدث في الواقع، موتا لفكرة الوطن، وإنما تظل الفكرة قادرة على النمو في الغربة، فالشعراء في المنفى يعيشون وطنا لغويايبنونه في ديوان أو في قصيدة شعر.

ويحدث هذا الانسحاب أو الاقتلاع من المكان نتيجة صدام بين الأوضاع السياسية والثقافية والاجتماعية السائدة من ناحية، والتكوين الفكرى والوجداني والموقف الاجتماعي للفرد المبدع من ناحية ثانية، ليس بوصفه ذاتا فردية، ولكن بوصفه ذاتا جماعية، ومع أن الصيغ اللغوية التي يستخدمها الشاعر يكون لها أصل جماعي، فإن تشكيله لها لايعبر بالضرورة عن الأيديولوجيا السائدة، بل يتخذ عند بعض الشعراء، موقفا مناوئا قد يتحقق في الانخراط في العمل السياسى والدعوة إلى أيديولوجيا مضادة للثقافة المركزية، أو في التركيز على تثوير المفاهيم الفكرية والفنية وتغيير أبنية الوعى عن طريق الكلمة، اداته الأساسية.

وقد يجمع الشاعر بين الموقفين بدرجات متفاوتة، لكنه يكون في الأحوال كلها قد اتخذ موقفا صداميا من المؤسسات السياسية والاجتماعية والفكرية التي يفرزها المجتمع من أجل أن تقوم بتقويم أنماط الفكر والعمل، وقهر مايشذ عنها، ومن ثم تصبح هذه المؤسسات منتجة للمعرفة، تعمل من أجل الحفاظ على استمرار الآليات التي تكفل لها السيادة على نحو يثير ذلك الصدام نتيجة لطبيعة القول الشعرى نفسه.

إن لغة الشعر تعرف بوصفها خروجا أو انزياحا عن قواعد النظام اللغوى المستخدم في الحياة اليومية، أى النظام النثرى، سواء أكان هذا الخروج ينتظم في كلام موزون مقفى أوكان متحررا بدرجات متفاوتة من قواعد العروض، فالقول الشعرى، إذن، يعتمد على نظام إشاري يختلف عن النظام الذي يستخدمه المتكلم العادى أو حتى الشاعر نفسه في حياته اليومية [٤]، ويقوم هذا النظام على مصاحبات وتقابلات غير متوقعة تجمعها وحدة متجانسة تختلف عن الوحدة التي تجمع الكتابة النثرية. وإذا كان الشعر يعد خروجا على قواعد النظام اللغوي المعتاد والأعراف اللغوية في الكتابة النثرية، فإن شعر المنفى يصح أن يكون خروجا مزدوجا على هذا النظام من ناحية، وعلى الآليات السائدة لانتاج المعرفة - ومنها الثقافة والشعر - وكشفاً لتناقضات المؤسسات التي تقوم بتثبيتها في الواقع الآنى المعيش، من ناحية ثانية.

ولكن ما علاقة هذا الخروج بالأندلس؟

ولماذا أختار من بين الجغرافيات الحزينة لمنافى الشعراء هذا المكان بالتحديد؟

إن الأندلس، المكان التاريخى، في جانب من جوانبه، بناء للحضارة العربية في المنفى، استمر مايقرب من ثمانية قرون (٧٠٠ م - ١٤٩٢ م) [٥]، تمثلت فيه مرحلة من مراحل إيجابية هذه الثقافة، وتطور الاشتغال بالعلوم القديمة على نحو أدى الى تأسيس جانب مهم من جوانب البناء الحضارى العربي. وقد

أسهم في هذا البناء الاستعانة بالعلوم الرياضية والمنطق، وأدت جهود ابن باجة وابن طفيل وابن رشد (٦) إلى إحياء الفلسفة اليونانية والعلوم القديمة بشكل عام؛ فدولة الأندلس تعد، إذن مرحلة إبداع حضاري أضاف إلى التراث الانساني بقدر ما أضاف إلى التراث العربي ذاته، ولهذا السبب نستطيع أن نتصورها بوصفها أحد مكونات البنية اللا شعورية الثاوية في العقل العربي، التي يتم من خلال الوعى بها وتمثلها - إلى جانب المكونات الأخرى - إنتاج الثقافة العربية المعاصرة.

والأندلس، بالاضافة إلى ذلك، تستقر في هذه المنطقة اللاشعورية ذاتها بوصفها الجنة العربية الضائعة، أو الفردوس الأرضى المفقود. وحين يتم استدعاء هذا المنفى، بوصفه حلما ضائعا، في منافى الشعراء، فإنه يحضر بأبعاده الفيزيقية والمجرد معا في آن واحد - أعنى أنه يحضر بعناصره المكانية الحسية وأبعاده الذهنية المجرد - عبر اختراق خيالى هائل يستقطب إلى فضاء القصيدة المحدود بعدد ما من الصفحات والأشكال الطباعية، وما تشتمل عليه من سطور وكلمات وأصوات وحروف وايقاعات ظاهرة وخفية، مالا يحد من عناصر تشكل جسد النص؛ وهي عناصر غير محدودة، ليس من حيث كثرة أشكال الخيال اللغوي الذي يتحقق من خلالها فحسب، بل من حيث الكثافة والتركيز والقدرة على الايحاء والتضمين التي تتنوع وتختلف من شاعر إلى آخر.

ومهما اختلف الشعراء فإننا نستطيع من خلال تحليل النصوص أن نرصد حركة الخيال الشعرى. وقد تعمل هذه الحركة على إلغاء موضوعية الظاهرة المكانية من حيث هي ظاهرة هندسية وتحل محلها دينامية خاصة مفارقة، بمعنى الاستقلال عن التجربة والمعرفة العلمية المحددة، والسعى، في الوقت نفسه، إلى البرهنة على القيمة المطلقة للمكان؛ أو بمعنى آخر القيمة الميتافيزيقية له، على نحو يؤدي إلى إلغاء السببية ليحل مكانها «التسامى المحض» (٦)، وقد يكون عمل المخيلة الشعرية مشتملا على بعد موضوعى واجتماعى بالاضافة إلى بعدها الخيالى المجرد، وهو ما ذكرته من قبل بوصفه منطلقا لهذا الدراسة، ومن هذا المنطلق أطرح فرضية مفادها أن عمل المخيلة الشعرية لدى كل شاعر يتجلى في نسق بعينه للمفاهيم الخاصة بالمكان، تعبر عن نسق أكثر لمفاهيم الوجود لدى هذا الشاعر ذاته، وللثقافة التي ينتمي إليها (٧)

وتحاول هذه الدراسة تعزمة عمل المخيلة الشعرية في تشكيل الانساق المكانية التي تتمحور حول الأندلس عند شعراء، هم: أدونيس، ومحمود درويش، وسعدي يوسف، وعبد الوهاب البياتي، وأحمد عبد المعطى حجازي، ومحمد عفيفي مطر؛ وهم جميعا كتبوا عن الأندلس من المنفى، وليس بالضرورة أن يكون المنفى فعليا، على الرغم من أنه كذلك عند هؤلاء الشعراء، ولكنه قد يكون انسحابا أو تراجعا عن المكان - الحلم كما سأبين في موضع آخر من هذه الدراسة.

ولايعني اختيار هؤلاء الشعراء اقتصار ظهور (موتيفة) الأندلس على أعمالهم دون أعمال، لكنه اختيار، على الرغم من ذلك وسببه أيضا، يظل صالحا بوصفه نقطة انطلاق للخطاب النقدى الذي اعتزم تقديمه؛ فكل خطاب لابد أن يرتكز على استبعاد أشياء والتركيز على أشياء بمعنى إلقاء الضوء على جوانب، وتعتيم جوانب غيرها، وما يقتضيه ذلك من اختلاف درجات الضوء والظل المبهر الذي تحاول هذه الدراسة اقتناصه، وتدرج سطوعه في أعمال أخرى، تدخل في منطقة الظل الشفيف والظل المعتم، والأكثر اعتاماً (٨). وإذا كنت قد حددت مجال الدراسة بالقصائد التي تظهر فيها (موتيفة) الأندلس بوصفها مكانا تاريخيا ومرحلة إبداع حضارى يستدعي في المنفى، فلابد أن يرتكز هذا الموقف على مبرر قوى. وفضلا عن الأسباب التي ذكرتها؛ فقد ظهر لي من خلال فحص أعمال الشعراء تواتر (موتيفة) الأندلس بصورة ملحوظة في قصائد لهم، على حين ظهر غيابها، في الوقت نفسه، من أعمال شعراء آخرين كصلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب وأمل دنقل على سبيل المثال.

وعلى الرغم من أن الشاعرين الأولين عاشا فترات متفاوتة

خارج الوطن [٩] ، كما أن لشاعرين ممن تتناولهم هذه الدراسة قصائد كتباها في الوطن [١٠] فإن تجربة المنفى ، في تصورى حالة ذهنية أساسا وقرار داخلى ، قد يصاحب الانقطاع الفعلى عن الوجود في الوطن ، أو يسبقه أو يليه ، وقد يظهر في صور تعبيرية أخرى ، وقد لايظهر على الاطلاق . ومهما كان الأمر فإنني أركز هنا على الأندلس بوصفها معادلا شعريا لفكرة الوطن في المنفى ، والفكرة لاتموت الا داخل الشاعر ، كما قلت ومن ثم فقد حمل كل شاعر منهم فكرته الخاصة سواء في غربة الوجود في الوطن أو في غربة الرحيل عنه .

وإذا كان ظهور الأندلس في شعر المنفى ظاهرة تستحق الدارسة ، فما القانون الذي يحكم الظاهرة؟ أوما الذي يحكم حركة الخيال الشعري حين يتجلى في أنساق مكانية تتمحور حول المكان ـ الوطن في المنفى؟

قلت فيما سبق إن المكان ـ الوطن يتحول إلى فكرة ، بمعنى أنه يتحول إلى حالة ذهنية تنشأ عن انقطاع خارجى فعلي أو معتزم . وبناء هذا التصور نكون أمام قطبين يمثل أولهما قطب الداخل ، ويمثل ثانيهما قطب الخارج ، وينشأ عن طريق الجدل بين هذين القطبين تشكل المكان الشعرى ، بما يشتمل عليه من خصائص فيزيقية ، وخصائص مجردة في آن واحد . وفيما يلي أحاول تعرف الأشكال الرئيسية التي تتخذها المخيلة الشعرية في تراوحها بين قطبى الداخل والخارج عند هؤلاء الشعراء الستة .

٢ ـ

إذا صحت المقولة التي مفادها أن البنية المكانية لنص من النصوص تعد تحققا لأنساق مكانية أكثر عمومية يمكن تقصيها في أعمال الشاعر ، وتمثل في الوقت نفسه البنية الثاوية العميقة لمفهوم المكان في ثقافة هذا الشاعر ، فإن هذه المقولة تنطبق على تشكل بنية المكان من خلال (موتيفة) الأندلس عند عبد الوهاب البياتي .

يتخذ اتجاه الحركة عند البياتي مسارا دائريا لايقتصر على ذكر لمفردات الدالة على الدائرة وأشكالها الممكنة في قصائد متعددة ، يرد فيها النسق المكانى الخاص بالأندلس [١١] ، بل يتحقق كذلك في قصيدة ، كاملة يبدو فيها البحث منصبا على المكان الضائع ؛ ففي قصيدة «النور يأتي من غرناطة» [١٢] تصبح الأندلس وطن المنفى ، مكانا يشكل بؤرة أو مركزا للدائرة ، تنطلق لتعود ، فيستقطبها المركز من جديد عن عن طريق سطر شعرى مفصلى ، يتكرر أربع مرات في القصيدة التي تتكون من خمسة مقاطع ، وهو «يدور وحيدا حول الله «فيؤكد ذلك المسار الدائري الذي لاتخفى دلالته في الشعائر الدينية الاسلامية .

ويوظف الشاعر هذا النسق الدائري في أشكاله الممكنة ؛ فتبدو وكأنها دوائر صغرى داخل إطار جامع . وتبدأ الدائرة الأولى بـ «أتكور طفلا كي أولد في قطرت المطر المتساقط فوق الصحراء العربية ، لكن الريح الشرقية تلوى عنقى» ويمثل الشكل الدائرى في هذه الجملة ، الرحم الأول ، أى الأم الأرض أو الوطن ، ويرتبط بالولادة ، كما تقترن العودة إلى رحم الأرض بالموت لكن الولادة لاتتم ، وكذلك فإن الموت لايأتي .

ومن ولادة عسرة الى موت عصى تواصل الحركة دورانها . وتبدأ من جديد «أتكور ثانية لكنى لا أولد أيضا» . ويؤدى انطلاق الحركة وإخفاقها في الوصول مرات متوالية إلى نتيجة أن يظل الشاعر «يدور وحيدا حول الله ، وحول منازله في الأرض» كأنه انفصل عن وضعه البشرى ، وأصبح كوكبا ضائعا في الفضاء يدور في مدار ثابت حول مركز جذب لايقاوم ، وهويدرك أنه ليس ثمة في وصل أو أمل في يأس وذلك لأنه قد سكنه «هذان الضدان» الموت والميلاد ، يفضى الواحد منهما إلى الآخر لا يكف البحث ، ولكن لكي يبدأ من جديد البحث عن النقيض الظاهر ، أو القرين الخفى .

وفي إطار هذا النسق الدائرى الشعائرى تظهر عناصر مكانية مثل الصحراء والغار والمآذن والمنازل لتشكل نسقى (المفتوح / المغلق) أو (المتسع / الضيق) اللذين يتقاربان من حيث الدلالة ، ونسق (العالى / المنخفض) . وعلى حين يرتبط (المتسع / المفتوح) وإن يكن مجدبا وهو «الصحراء العربية» بالخارج الذي

يعوق الولادة، فإن (الضيق - شبه المغلق) وهو «غار حراء» يقرن بين الخصوبة البشرية والطبيعية وبين القداسة، فيظهر في سياق نبوى يشير إلى الارتداد - بعد إخفاق الولادة - إلى مكان الخلوة ومهبط الوحى، حيث ينتظر الشاعر ظهور البشارة من جديد «فأعود إلى غار (حراء) يتيما».

ويظهر «المغلق» في سياق آخر ليشير إلى القاعة» التي يغلفها الصمت، لكن سكونية الصمت تتنافى مع الحركة الأساسية في القصيدة. ولهذا السبب نجد أن أنغام موسيقى أعمى ينزف فوق الأوتار دما يرفع مثلى يده في صمت فراغ الأشياء «تقترن بصوت الشاعر نفسه المتخبط في الدائرة، فيفقد الصمت سكونه إذ تقتحمه أنغام الأوتار «لكن الأوتار تظل تلاحقني في صمت القاعة».

أما ثنائية (العالى / المنخفض) فتظهر في سطور مثل «تحمله الذروة نحو قرار الموجة»، و «من منا ينزف فوق الأوتارد ما / من منا العازف تحت الشرفات،» و «ويقول وداعا لمآذن قصر الحمراء... ويدور وحيدا حول الله حول منازله في الأرض». إن الحركة الرأسية المتراوحة بين الذروة والقاع، أو التي يحددها ظرفا المكان «فوق - تحت» أو التضاد بين السماوى الدال على الرفعة ومنها الارتفاع، بالمعنى الميتافيزيقى والمادى في الوقت نفسه «مآذن قصر الحمراء»، والأرض العادى المألوف، كما تمثلها منازل الأرض، تتم كلها داخل إطار الحركة الرئيسية اذ يعود ليدور «وحيدا حول الله وحول منازله في الارض فيدفع بالحركة، كما يحقق الغرض نفسه عن طريق وسيلتين تتمثل أولاهما في استخدام أفعال تدفع بالحركة كي تستمر وتتلاحق، وتفيد نوعا من الجيشان والاندفاع والاجتياح والملاحقة مثل «يخطفنى نسر» و «يلاحقنى صوت» و «تظل تلاحقنى» و «يلاحقه صوت» و «يلاحقنى» و «تجرفنى» (تتكرر مرتين) و «تندفع» (تتكرر مرتين) و «تطلق قوسك». وتشير الجملة الأخيرة، فضلا عن اندفاع الحركة، إلى أحدى التنويعات على الشكل الدائرى؛ أعنى القوس بوصفه نصف دائرة.

أما الطريقة الثانية فتتمثل في توقف يحدد من انطلاق في الاتجاهات المتعارضة ويستقطبها من جديد إلى المركز حيث «يدور وحيدا حول الله»، ويحدث التوقف الأول في المقطع الأول من القصيدة «أحاول أن اتوقف عند الوتر المرتجف المقطوع»، أى ذلك الوتر الى الذي يعزف عليه الموسيقى الأعمى، أو الشاعر المغنى، أنغام نشيد الوطن بعد انقطاع الرحيل، لكن الحركة تجتاحه. وتأتي لحظة التوقف الثانية في المقطع الثاني، في صيغة تساؤل يوجه الى المغنى الواعد بالوصول إلى الحب الموعود «لماذا عرباتك في بابى تقف الآن؟». وعلى حين لايكون ثمة توقف في المقطع الثالث - بسبب ظهور محور جديد يرتبط بمفهوم الغناء والشعر في هذه القصيدة، سوف أتناوله فيما بعد - فإن حركة التوحد والاستقطاب، التي اخترقت بواسطة هذا المحور الوافد، تستأنف في المقطع الرابع، وتتكرر في صيغة قريبة من صيغتها في المقطع الأول «اتوقف عند الوتر / المرتجف المقطوع / ولكن الموسيقى تجرفنى «إن التوقف، سواء أكان مجرد محاولة كما جاء في المقطع الأول، أو تحقق بالفعل كما في المقطع الرابع، لايغير من اتجاه اندفاع النسق الدائرى نحو اكتماله في دورة تليها دورات.

يتكون المقطع الثالث الذي أشرت إليه: من سطرين فقط هما «مايبقى هو هذى النار / وعذاب الشعراء»، فالنار - لها من جهة بعد ديني يرتبط بالتطهير، كما أن لها من جهة أخرى بعدا جنسياً[١٣] - تقترن بهذين المفهومين وبعذاب الشعر وتوليد اللغة الشعرية في الوقت نفسه. وما إن يتم تقديم هذا المحور الأخير حتى يبدأ الشاعر في اضاءة أبعاده، كما يظهر في السطر الأول من المقطع التالى مباشرة، وهو المقطع الرابع، فيقول: «رجل في سفر يترنح وهو يتوج امرأة بضفائرها / ويعانقها ويقول لها: ياضوء الحب ويالغة يستولد منها / وبها ولها، هذا الطفل المتكور «بمعنى أن استيلاد لغة الخطاب الشعرى التي هي خرق للعرف اللغوية أشبه مايكون بعملية تخصيب للسان المشترك

وللصيغ اللغوية ذات الأصل الجماعي ، عن طريق خصوصية لغة الشعر . لقد بدأ هذا البحث الدائب لتخصيب اللغة وتجديدها باستيلاد ذاتى «أتكور كي أولد» لكن الشاعر يخفق في هذه المحاولة الأولى، كما يخفق في المحاولة الثانية ثم تتشخص اللغة في صورة امرأة يتوجها الشاعر بشىء منها «ضفائرها» وليس بشىء من الخارج، بهدف أن «يستولد منها وبها ولها هذا الطفل المتكور «لكنه يخفق أيضا بسبب أن الصراع بين ثنائيتى (المتسع / الضيق) و (المفتوح / المغلق) لا يحسم في صالح الخصب والتجدد.

إن الضيّق شبه المغلق الذي يحمل دلالة دينية ويعد علامة على استمرار الحياة ويعادل خصوصية لغة الشعر، ويمثله الرحم ـ الغار ، لاترجع كفته في مواجهة المتسع المفتوح المجدب الذي يعوق الولادة ويكون معادلا للعرف اللغوي و «الصحراء العربية» ويؤدي تغلب الصحراء بدلالاتها، واخفاق الشاعر فى استيلاد اللغة وفي اختراق الواقع المجدب، إلى انسحاب قسرى أو اختيارى من الوطن ، مكان بيت اللغة ، إنها حقيقة يقررها الشاعر فيقول «لن يبنى بيتا من لابيت له الآن» أو يصورها عن طريق الرمز «لكن المرأة تبكى غربتها في منفى لغة الرمز».

وكما يخفق الشاعر في تخصيب المرأة ـ اللغة فإن رموز الخصب تفقد دلالتها ، و «المرأة ظلت تبكى في منفاها الأبدى وتبكى النافورة في قصر الحمراء» . إن عنصر الماء ، علامة التخصيب الفيزيقي والفسيولوجى، تتحول دلالته في هذا المقطع الأخير، ليصبح شيئا مهدرا كدمع العين البشرية حين يكون إشارة إلى الحزن والضياع ، أو كماء النافورة الذي تكون له وظيفة هامشية تزيينية.

وإذا كان المنفى يرتبط عند الشاعر بالبحث الدائب عن شيء قد ضاع ، على حين يتخذ البحث في المنفى مسارا دائريا حول المكان الذي يستقطب اتجاهات الحركة في ثنائيات (العالى / المنخفض) من جهة و (المتسع الضيق) و (المفتوح / المغلق) من جهة ثانية ، وإذا كان المنفى ليس مؤقتا ، بل أبديا ، فإن ذلك كله يعني أن الحركة في النص تتفتح على شكل دائرى لايتمحور حول المكان وحده [١٤]، ولكنه يمثل كذلك مفهوما للزمان، إذ لا تتوقف الحركة الزمانية ـ المكانية بانتهاء القصيدة ، بل تظل تدور في هذا المسار اللا نهائي.

*

تمثل قصيدة محمد عفيفي مطر بوابة طليطلة [١٥] في هذه الدراسة توازى الداخل والخارج وتقاطعهما لقاء وفراق بالحركة المزلزلة العنيفة ؛ فيبلغ التوتر بين القطبين المتوازيين أقصى درجات حدته قبل انقطاع الوتر الأخير والايغال في أدغال الرفض والرحيل الأقصى حيث لا عودة.

إننا نجد في عنوان القصيدة نفسها علامة سيميولوجيه تكثف البنية الدلالية في القصيدة، فالعلامة الشعرية ـ كلمة أو جملة تعد نموذج تترسد عنه الدلالة الكلية للقصيدة [١٦]، ولما كانت العلامة اللغوية ترجع في كثير من الأحيان إلى أشياء بصرية أو مرئية لها صفة مكانية ؛ فإنه يترتب على هذا إدراك خاص للأنساق اللغوية يحدده اتخاذ مفاهيم بعينها صفة مكانية [١٧] والمفهوم الذي أناقشه هنا ، وهو الكتابة عن الوطن في المنفى، له بعد مزدوج مكانى ومجرد في آن واحد ، كما قلت من قبل ، بمعنى أن البوابة مكان للدخول إلى المدينة أو الخروج منها ، والدخول والخروج يشيران ، في الوقت نفسه ، إلى موقف فكرى تجاه علائق هذا المكان وما تشتمل عليه من أبعاد تاريخية وسياسية واجتماعية وثقافية.

يقدم محمد عفيفي مطر ، المكان بوصفه مكانا زمانيا يرتبط بتاريخ بعينه ؛ فطليطلة هي أولى المدن الكبرى لدولة الأندلس التي سقطت في يد الفونسو السادس ملك قشتالة [١٨] . و يلتقى مطر في هذا التصور الزماني للمكان بالبياني، ليس من حيث مسار الحركة الدائرى عند الشاعر الأخير، ولكن من حيث مفهوم الزمان والمكان وهو ما سوف أتعرض له في فقرة تالية ، كما يلتقي الأخير ، ولكن من حيث مفهوم الزمان والمكان وهو ما سوف

أتعرض له في فقرة تالية ، كما يلتقي بأدونيس في قصيدة «تحولات الصقر» [11] . ولكن في لحظة مغايرة فأول الداخلين في قصيدة مطر والاشارة إلى عبد الرحمن الداخل ـ خيوله لا لكى يبقى ويقيم وينشىء دولة الأندلس مثلما فعلت الشخصية التاريخية في الواقع ، أو لكى ينشىء ، بالمعنى المجازى ، مملكة الشعر ، و«أندلس الأعماق» ـ كما في قصيدة أدونيس التي تأتي تحليلها في موضعها من الدراسة ولكنه يجهز خيوله من أجل الخروج «قبل اندفاق الجيوش الغريبة» .

وإذا اتخذنا عنوان القصيدة علامة دالة البنية الكلية الخاصة بها نجد أن القصيدة في مجملها تصف طقوس العبور بالمفهوم الأنثروبولوجي . بمعنى انتقال شخص ، أو مجموعة أشخاص ، من وضع اجتماعي معين إلى وضع اجتماعي آخر ، ويصاحب هذا الانتقال طقوس أو شعائر بعينها مثل الطقوس المصاحبة للولادة أو الموت أو التعميد وغيرها . ومن أهم هذه الطقوس مايسمى بطقوس الانتماء . [20] وينبني هذا التصور على وجود وضعين يمثل أولهما مرحلة ماقبل إتمام الطقوس ، ويمثل ثانيها حالة الانتماء الفعلى . وعلى الرغم من ظهور إشارة إلى العبور في عنوان قصيدة أخرى تشتمل عليها هذه الدراسة ، أعنى قصيدة سعدى يوسف «عبور الوادي الكبير» [21] إلا أن العبور عند سعدى يتخذ مفهوما مغايرا ، كما سوف يأتي في موضع آخر ، على حين يظهر العبور في قصيدة مطر ، بالمعنى الذي ذكرته ويتحقق شعريا عن طريق المفارقة بين وضعين ، يمثل أولهما وضع الشاعر ملك الكلام والأحلام والرؤى الدفينة الذي يتخفى كي يتفقد «صمت الرعية وأحزانها ومخاوفها» ، ويمثل الوضع الثاني رجال الدرك «رمز السلطة المتحكمة في طقوس العبور وما تحمل من تداعيات القهر والحظر والتوقيف وحراسة «طقوس الرتاج» «وإحكام» قفل السكينة» .

إن الشاعر ، بدلا من أن يكون حاملا للكلمة بوصفها مفتاح باب تغيير الأبنية الذهنية والسلوكية ، ومن ثم التغيير الاجتماعي ، يطالب كي يسمح له بإتمام طقوس العبور والانتماء والاعتراف بدوره في المجتمع ، بأن يكون على النقيض تماما أداة لتكريس سلطة الاتباع الفكري والسياسي على السواء . أما الدركى الذي يعلق في طوقه مفتاح ميراث كل من جلسوا على عرش البلاد ، ومن ثم يتحكم في طقوس العبور ، فيطالب بالخضوع للآليات السائدة لانتاج المعرفة في المجتمع من ناحية ، ولوجهها الآخر المتمثل في السلطة السياسية ورموزها الدركية الحارسة والضامنة لاستمرار هذه الآليات من ناحية ثانية ، ويجعل الدركى الخضوع شرطا أساسيا لاتمام طقوس العبور من الوضع الغفل إلى العماد . وفي أول مواجهة بين الشاعر والدركى يقول الأخير :

«هنا الباب . . هل جئت بالقفل حتى يتم العماد / فكل مليك له عروة في الرتاج / إذا وضع القفل فيها أسلافه واستراحوا / وقدسه وارثوه» .

إن العماد هنا يفضي إلى انتقال الشاعر من وضع هامشي إلى وضع التأثير والفعالية في المجتمع ، بمعنى أن يكون لقيم أساسية مثل الابداع في مجال الفكر والثقافة ، وبالمثل في مجال العمل والانتاج ، أهمية حيوية ؛ لكن الشاعر يدرك ، بعد المواجهة الأولى ، أن طقوس العبور أو العماد أو الاعتراف لا تتم إلا إذا سلب فاعلية الابداع ، وما تشتمل عليه من اجتراء على ميراث القهر والخضوع .

وحين يبلغ توازي الخارج المتمثل في سلطة الاتباع والداخل المصطخب بطاقات الابداع أقصى توتر ممكن ، وتتصاعد ، في الوقت نفسه ، حدة المفارقة بين الوضعين فيتكاثف القهر والقمع . . ويكون المكان مهددا بـ «سيل الجيوش الغريبة» من جهة ، كما يتصاعد الموقف الرافض للاستسلام والخضوع من جهة ثانية ، حين يقع هذا كله ، ينفجر التوتر بصورة تبلغ أقصى درجات العنف . كما يظهر في الأبيات التالية : ـ

«وجئت وحيدا ، وناديت من جلسوا فوق عرش المدينة / أرد لهم كل ما أورثونى / وحطمت باب الطقوس القديمة / خلّعت أقفال تتويجهم ودخلت البناء العتيق / أقلب عينى بين التصاوير / كانت وجوه الملوك / بكائية تتابع (هذا أنا يا ملوك الفجيعة / أرد لكم نسبى) وأرى عند خط التقاطع / تصاوير وجهى المطارد /

وسيل الجيوش الغريبة / يسيج مملكتي المستحمة بالدمع والدم».

يظهر صوت الشاعر في المقطع السابق في صيغة المتكلم المفرد في مواجهة ملوك الفجيعة، وسيل الجيوش الغريبة. وعندما تتضافر قوى الخارج لا يرضخ الشاعر في مقابل الاعتراف بحق الابداع، ولا يكون أمامه في لحظة الاختيار الحاسمة «عند خط التقاطع» سوى

أن يجهز ليرحل إلى منفاه «بين الزمان وبين المكان» وتمثل مرحلة «بين بين» في طقوس العبور مرحلة مؤقته غير ثابتة تتوافق مع حركة التوازى الرئيسية في القصيدة، ولكن بدلا من أن تنتهي وتحسم بالانتقال إلى مرحلة الاستقرار والدخول في إطار السياق الاجتماعي الكائن بالفعل؛ فانها على العكس تؤدى إلى انقطاع ورفض باتر لهلامية الاتباع، ومن ثم خروج الشاعر - الفارس في سفر متجدد، وفي قلبه تلك المعرفة القائلة: «وياأول الداخلين، لاأنت حي / ولا أنت تدخل مملكة الميتين». هنا أيضا كما ظهر في قصيدة البياتي، يمثل الانقطاع عن علائق المكان، وانكشاف وجه الحقيقة حين تسقط الأقنعة كلها، حالة يتعادل فيها الموت والحياة، فيصبح الشاعر ذلك الميت الحي أو الحي الميت الضائع بين الزمان وبين المكان.

يتشكل هذا المكان الزماني في قصيدة مطر وفق مفهوم بعينه للزمان؛ فالزمان في هذه القصيدة ليس هو التاريخ القديم فحسب، أعنى تاريخ سقوط طليطلة، إنما هو التاريخ يعيد نفسه في دورات محتفظا في كل دورة في الماضى والحاضر على السواء باستمرار آليات سلطة الاتباع مما يؤدي إلى سقوط المكان واندفاق الجيوش الغريبة، وليكن المكان هو الأندلس أو فلسطين أو جنوب لبنان أو أى وطن عربي آخر مهدد. وعلى الرغم من أن حركة الخيال لاتتخذ مساراً دائرياً يماثل هذه الدورات فإنها كذلك لاتتلث عند نقطة التوازي بين الداخل والخارج، وإنما تندفع في عنفوان رافض لاليات القهر والاستلاب، ولكن هذا الاندفاع إلى الخارج لايحل المشكلة إذ تظلّ الآليات ذاتها فاعلة في الواقع، على يصبح حين الشاعر وحيدا ضائعا بين الزمان الذي يعيد نفسه، والمكان الذي يكرر سقوطه.

إذا كانت الأندلس تظهر في شعر المنفى سواء أكان تجربة معيشة بالفعل في زمن الكتابة عند أدونيس والبياتي ودرويش ومطر، مستعاد بعد الرجوع الى الوطن، عند سعدى يوسف، فالمنفى حالة ذهنية وقرار داخلي يتكون نتيجة لتفكك العلائق التي تربط بين الشاعر وبين المكان بسبب تغير جوهري يفد على المعطيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي يحياها الشاعر. وإذا كانت قصيدة مطر تمثل التوازى بين الداخل والخارج وتقاطعهما في نقطة بعينها على حين يدين صوت الشاعر أسباب السقوط فإن قصيدة حجازي «مرثية للعمر الجميل»[٢٢] تمثل لحظة كشف مشابهة ومغايرة في آن واحد. إذ إن الذات الجماعية، عند مطر، تواجه بظرف تاريخي متكرر تخضع له، في الوقت الذي ترفض فيه الذات الفردية المبدعة هذا الخضوع، وممن هنا تتأكد دلالة وجئت وحيداً في قصيدة مطر لتقوم بأفعال التحطيم والهدم دون أن يعني ذلك أن التوحد بين الفرد والجماعة يلغي خصوصية الذات الفردية وموقفها الرافض. فالوحدة لاتلغي التناقض ولا تنفيه أما عند حجازي فإننا نجد أن التوحد بالحلم القومى ورمزه السياسى يظهر بصورة كاملة مما يؤدي إلى غياب التناقض بين الشاعر المغنى من ناحية، والحاكم رمز الحلم القومى من ناحية ثانية، في أول القصيدة، ولكن ذلك كله يؤول إلى صورة أخرى في نهاية القصيدة.

لقد حرص حجازي منذ قصائده الأولى على تأكيد دوره بوصفه الجماعة[٢٣]، ومن هنا فإن لغة العلاقات المكانية التي تتحدد هنا بالوطن المنفى تعد وسيلة من وسائل وصف الواقع، كما تكشف في الوقت نفسه، على المستوى الفوق، أى على مستوى النمذجة الأيديولوجية الصرف (٢٤) عن عن رؤيا العالم لدى قطاع مهم من المثقفين العضويين، بمفهوم جرامشى[٢٥]، عاشوا تجربة صعود الحلم القومى وانكساره في أواخر الستينيات

، وهو في هذا الجانب يهرب أيضا من مطر.

إن سقوط الأندلس يظهر في قصيدة حجازي بوصفه المعادل الشعرى لسقوط آخر في الواقع، لكن السقوط هنا لايتوازى مع المعنى الفج للكلمة، وإنما هو توحد حميم، كما قلت، بحلم جماعى وتمزق في الوقت نفسه، بسبب الوعى الحاد بهشاشة هذا الحلم ذاته واختفاء رموزه، ومن ثم فإن القصيدة تمثل لحظة كشف صاعقة تموج بحركة متضاربة الاتجاهات، صاعدة إلى أفق الحلم الذي كان وهوى، ومرتدة في عنف إلى الداخل المضطرم بوعى الانفصال، ومنتشرة بأشلاء الخديعة وجثة الحلم ومحاولة الالتئام في آن واحد. وتنتهي الحركة بتساؤل يأتي في ختام القصيدة عن قيامة محتملة للشاعر المغنى في زمن يأتي أو غياب أخير.

وإذا كان النص يعبر عن لحظة كشف صاعقة وفاصلة تتغير بعدها الرؤية وتختلف دلالة الأشياء، وإذا كنا نعد هذا الوعى المفارق حدا فاصلا، فإننا نجد أن هذا كله يتحقق على المستوى اللغوي في مطلع القصيدة «هذه آخر الأرض» بمعنى أن هذا الحد يفصل بين عالمين مختلفين على نحو يؤدي الى أن تحمل مفاهيم مكانية مثل (العلو) أو (الانغلاق)، مثلا، لالة مغايرة في سياقين تفصل لحظة الكشف بينهما، بمعنى أن هناك أنساقا مكانية يكون لها مفهوم بعينه قبل السقوط ومفهوم مغاير بعد السقوط.

يظهر (العالى) في السياق الحلمى التالى:

«كان بيتى بقرطبة / والسماء بساط / وقلبي إبريق خمر / وبين يدى النجوم»

وفي هذا السياق الحلمى لايكون ثمة تناقض بين الداخل. أو بين السماء والأرض، فالسماوى (العالى) «النجوم» و (المفتوح) (العالى) في الوقت نفسه «السماء»، والأرض (المنخفض «البيت»)، و (المغلق) الذي هو علامة على هناءة القلب ومتعة بيت الألفة في «قلبي إبريق خمر» تشكل كلها وحدة منسجمة في ذلك الفردوس الأرضي؛ مكان الأمان. ولا يقتصر أمان (العالى) على الشاعر وحده، وإنما يكون مفهوما جماعيا يعبر عنه الشاعر

«كنت أغنى، وكان القدامى / يملأون السماء رضى وابتساماً».

وفي هذا السياق الحلمى أيضا يظهر رمز الحلم الجماعي في المكان (العالى).

هناك المدينة تحتك / فانظر وجوه سلاطينها الغابرين»؛ فالحلم، إذن، يقترن بالعلو وغياب التناقضات بين الفرد سواء أكان هو الشاعر المغنى أو البطل الحاكم، وبين الجماعة كما يقترن بتجانس الكل في المكان، إذ تكون «قرطبة الملتقى والعناق». ومن هنا يكون السقوط، قبيل لحظة الكشف وتبددالحلم، للأشياء الخارجية «والحصون تسّاقط حولى». وحتى المكان (المغلق) الذي يسجن الشاعر لايعوقه عن الغناء ولا يحطم وحدة عناصر هذا العالم وتجانسها «كنت في قلعة من قلاع المدينة ملقى سجينا / كنت أكتب مظلمة / وأراقب موكبك الذهبى / فتأخذنى نشوة، وأمزق مظلمتى / ثم أكتب فيك قصيدة».

أما في السياق الثاني فإن حركة الخيال تجسد انهيار الحلم ورموزه «تلك غرناطة سقطت / وزأيتك تسقط دون جراح / كما يسقط النجم دون احتراق». فحين ينهار الحلم تفرغ الأشياء من دلالتها الأولى وتصبح «السماء خلاء» ويصبح النجم، الذي كان بين يدي الشاعر وهو الآن رمز للبطل، نجما محترقا يسقط دون أن يضىء، ومدينة قرطبة، المدينة التي كان للشاعر بيت فيها، حيث كانت السماء بساطا، وكانت مكان الملتقى والعناق والبطل يرقبها من عل، تصبح في لحظة الكشف وأهلها «غرقى يموتون تحت المجاعة». وعلى حين كان الوجود في (المغلق) «القلعة - السجن» لايشكل انقطاعا عن المكان، وعن الغناء فإن الوجود في (المفتوح) المرتبط بالبيت والمدينة في الوقت نفسه وهو «شرفات المدينة» يضحى مكانا لشهود سقوط مدينة الحلم «ووقفت على شرفات المدينة أشهدها / وهي تشحب بين يدي كطفل». وكما تتحول دلالة الأشياء، فإن دور الشاعر نفسه يتغير كذلك. لقد قدم نفسه في السياق الأول بوصفه عاشقا مستحثا قوافيه من يوم أن ولدت المدينة، ولم يكن أبدا شاهدا، وإنما، كان قاتلا، أو قتيلا، أما في هذا السياق فإنه يتحول إلى مجرد متفرج.

وإذا كانت لحظة الكشف تشكل حدا فاصلا بين سياقين في النص أو موقفين من العالم، تتحدد وفق أبعاد هما دلالة الأنساق المكانية في القصيدة، كما يصاحب هذه اللحظة ارتداد إلى الداخل وقلب لدلالة المفاهيم التي كانت مستقرة فان الشاعر يلجأ الى الربط بين هذين السياقين عن طريق سطر شعري يتكرر في السياق الثاني ليشير إلى دلالة النسق المكانى في السياق الأول ويؤكد بالاضافة إلى ذلك. هوية الشاعر مغنى الجماعة يقول حجازى «كنت أضرب أوتار قيثارتى / باحثا عن قرارة صوت قديم ». إن البحث عن المكان الذي ضاع في قصيدة البياتى، ينصب هنا على صوت قديم حين كان الشاعر يغنى في زمن الحلم. أما كلمة «قرارة» ففضلا عن ارتباطها بلحن القرار الذي يؤدي بدرجة صوت منخفضة في السلم الموسيقى، فإنها ترتبط كذلك بدلالة (المنخفض) في السياق الأول، وتعنى المكان المنخفض الذي يندفع إليه الماء ويستقر فيه؛ فيكون بيت الماء ومكان الخصب؛ وتعنى، في الوقت نفسه، الروضة المنخفضة مما يثير تداعيات ترتبط بالأندلس، أو الفردوس الأرض، حيث كان بيت الشاعر، في زمن الحلم، آنا بقرطبة، وآنا آخر بغرناطة.

وحين تنقض لحظة الكشف والارتداد إلى الذات، يتوجه الخيال في حركة مضادة إلى الخارج يكون هدفها مساءلة المسلمات والمواقف السابقة كلها «هل هو الوحى؟ أم أنه الرأى ياسيدي والمكيدة؟ / هل أمرنا بأن نرفع السيف؟ أم نعطى الخد؟ هل نغضب الملك؟ أم نتفرق في الصحراء؟». وتؤدي هذه الأسئلة المتشككة المتتابعة إلى تفكيك أواصر ارتباط الشاعر بمفهوم البطولة الفردية ورموزها، لكن هذا المفهوم يقترن عند الشاعر بالحلم القومى الذي يكون المكان محورا له. وإذ يحدث الانفصال بين الداخل والخارج المتوحدين بغياب المكان «تلك غرناطة تختفى / ويلف الضباب مآذنها / وتغطى المياه سفائنها».
إن غرناطة تتلاشى مثلما يتلاشى الحلم، على حين تسيطر عناصر سماوية مثل «الضباب» لاتكون لها دلالة مطابقة لدلالتها في السياق الأول، بل تتضافر في تكثيف حس الغياب واختفاء (العالي) أى «المآذن». وكذلك يسيطر الماء لا بوصفه، عنصرا مخصبا، بل بوصفه قوة مدمرة مغرقة، وكما كان أهل المدينة، في هذا السياق الأخير، «غرقى يموتون تحت المجاعة» فإن الماء يغطى سفائن المدينة ويغيبها. أما (المغلق) فإنه يفقد أيضا دلالته ويظهر هنا في صورة نقيضة هي القبر «وتعود إلى قبرك الملكى بها»؟ فيحمل دلالة الموت والانضواء الأخير للبطل، ومن ثم انقطاع آخر علائق الارتباط بما يمثله.

ويبقى السؤل الاخير هل اتذكر صوتى القديم / فيبعثنى الله من تحت هذا الرماد / أم أغيب كما غبت أنت / وتسقط غرناطة في المحيط؟» إن السؤال هنا يفتح النص على الاحتمالات لكنه يتضمن في الوقت نفسه إجابة نقيضة، تتمثل في أن الشاعر، مغنى الجماعة ومنشد حلمها القومي، يدرك أن أندلس الحلم قد سقطت فى المحيط. أما أمل العودة للغناء الذي ظهر في صورة بحث «عن قرار صوت قديم» ليربط بين سياقين تفصل بينهما لحظة الكشف، فإنه يصبح هنا غوصا فى الذاكرة.
لكن استدعاء الصوت القديم ليس هو الصوت نفسه، وإنما هو أشبه ما يكون بالصدى، أو أضغاث الأحلام. لذلك تنتفى معجزة البعث والقيامة والفناء من جديد؛ إذ إنها تتناقض مع دلالة الغناء عند الشاعر وارتباط بالجماعة وعلائق المكان. ويظهر هذا التناقض نفسه في بنية القصيدة بين صيغة التساؤل الختامية» التي تفتح النص على الاحتمالات وبين الدلالة الكلية للقصيدة التي تتمحور أول الأمر حول الوحدة بين الداخل والخارج، وحدة الفردى والجماعى على السواء، ثم تنتهي بتناقض أساسي يفصلها، ومن ثم يؤدي الغناء الفردى إلى اخفاق محاولة الالتئام.
يرجع ذلك إلى أن الانقطاع عن المكان، قد جعل الشاعر في وضع يماثل تماما وضع الشاعر في قصيدة مطر، إذ يكون بدوره ضائعا بين الزمان والمكان، وفي سطر سابق على السؤال الختامى الذي يؤكد التناقض بدلا من أن يلغيه، يقول «إنني في البلاد / ضائع بين تاريخي المستحيل / وتاريخي المستعاد».

يتشابه حجازي ودرويش من حيث توحد الداخل والخارج،

وعلى حين يقتصـر هذا التوحـد عنـد حجـازي على زمن الحلم ومكـانـه، وينقضي بانقضاء هذا الزمن وما يترتب عليه من خروج إلى المنفى، فإن وحـدة الـداخـل والخـارج تبدأ عند درويش في لحظة الخروج ذاتها وانقطاع العلائق الفعلية بالمكان؛ إذ يصبح وجـود الـوطن وجودا داخليا صرفا تنتفى فيه الحدود وبين الماضى والحاضر، على حين تتوجه المخلية الشعرية إلى زمن يأتي.

وجـديـر بالـذكـر أن (مـوتيفة) الأندلس تظهر في شعر درويش بصـورة متواترة لتعادل الوطن بعد خروج المقاومة الفلسطينية من بيـروت. أو الخـروج من منفى المنفى. وحـول هذا الخـروج الأخيـر يقـول درويش، في شهادة من بين ثلاث شهادات شفهية سجلها الشاعر: «إن فلسطين ليست ذكرى.. إنها أكثر من وجود، ليست ماضيـا، ولكنها مستقبل. فلسطين هي جمالية الأندلس، أنها أندلس الممكن.»[٢٦] وتتوجه حركة الخيال في تجسيد هذا الممكن شعـرا، نحـو الخـارج، وتهـدف إلى «الـذهـاب إلى فلسطين»[٢٧] والحـركـة هنـا لاتبنى على مفهـوم العـودة، ولا تستحضـر المـاضي بوقـائعـه الفعليـة، بل تحول هذا الماضي، الذي دخل في سكونية الغياب، وضياع - إذا صح التعبير - تحوله إلى حركيـة التفجير والانبثـاق والذهاب، على حين يكون مجال الحركة في المستقبل. وفكرة الذهاب عند درويش تعدد في ذاتها «مسعى ثوري»[٢٨] لكنهـا تشتمـل في الـوقت نفسـه على مفـارقة تتمثل في أن هذا المسعى الثورى يتم في اطار الممكن الذهنى، وليس الممكن الفعلى[٢٩]، أي أنها حركة تتفجر من الذات التي تنصهر داخلها عناصر المكان أبعاد الزمان مشكّلة وحدة الداخل والخارج.

ولكن هذا الـداخـل / الخـارج المتـوحد يشتمل على تناقض أسـاسى يتمثـل في أن الشـاعـر ينتمى إلى شعب يفتش عن مكـان على امتداد خريطة الوطن العربى، على حين أن المكان - الوطن قد سلب بفعل قوى موجودة في الواقع، ولذلك فإن حركة الانبثاق والتفجـر الـداخلى التي تتـوجه إلى الخارج تعود فترتد إلى الذات مرة أخرى، كي تنطلق الحركة من جديد.

ولاتحـدث الانكسـار الخـارجي المصاحب للضياع المتجدد للمكـان آثـاره المـدمرة، طالما تمثل الآخر، في هذه الحالة، في قوة معتـديـة واضحـة ومحـددة؛ وطالما ظل الداخل ملتحما على شروخ الواقع العربي وعلى انقسامات الطوائف العربية، وملتئما على عناصر المكان بوصفه فكرة في اطار الممكن الذهنى. وإنما يأتي الخطـر وتتهـدد الحـركـة نتيجـة تشقق هذا الـداخـل نفسه، وتسـرب جمـرة اليقين من بين شقـوقه؛ فيتبدد الممكن الذهنى، وبـالتـالي امكانات الفعل على الاطلاق، أو بكلمات أخرى تتبدد فكـرة الـذهاب الى الوطن بوصفها مسعى ثوريا يتشبث به الشاعر في كل زمان وفي كل مكان، حتى وإن كان يدرك أن الزمان يستنفد في لحظـة، وأن المكـان يستوعب في نقطة[٣٠]، لكنه على الرغم من ذلك، يشيد منهما مكانا ووطنا يتجسدان في كلمة، أو سطر، أو قصيدة تمتد بامتداد أعماله كلها.[٣١]

قلت إن (موتيفة) الأندلس تظهر في القصائد التي كتبها الشاعر بعـد الخـروج من بيـروت وخصـوصـا في ديوان «حصار لمدائح البحـر»[٣٢]، حيث تمثـل قصيدة «أقبية أندلسية صحراء» نموذجا كاشفـا لمفهـوم النسق المكـانى المـرتبـط بالأنـدلس في شعـر درويش. ونجد في العنـوان نفسـه علامة دالة تكثف البنية الكلية للقصيدة، كما ظهر في قصيدة مطر. إن التقابل الذي يتحدد هنا بين طرفى ثنـائيـة القبو / الصحراء يؤدي إلى اثارة تقابلات أخرى بين المحـان المعتم الضيق، التحتى الخفى، شبـه المغلق الـدي يكـون بالـداخـل، والمكـان المفتـوح الظـاهر الضوء، الشاسع الاتساع، المكشوف في وضوح وجلاء؛ فالقبو يعادل قوى العالم السفلى[٣٣]، ويـرتبـط بمخـاوف الأعماق، وخشية تسرب جمرة اليقين، وتبـدد التشبث بجـدوى الحلم بالـذهـاب الى الـوطن، الفردوس الأرضى أو الأندلس الذي يظهر في العنوان محاصرا بين طرفى الثنـائيـة، أى بين القبـو والصحـراء. وإذا كان القبـو يمثـل مخـاوف الداخل فإن الصحراء تمثل رعب الخارج، وقواه السلبية المجـدبـة التي تعوق الولادة عند البياتي ويكون العابر لها معرضا لضياع وتيه في مفازت واقع عربى لانجاة منه، يضاف إليه التهديد

الذي يمثله العدو الأصلي في الخارج.

وما بين حركة القبو المقيدة المحاطة بالمخاوف، كأنها جنون مدفون أو مأساة مسورة بالجدران، وحركة الصحراء المجدبة، الممتدة من المحيط إلى الخليج، تندفع المخيلة الشعرية متجهة إلى الأندلس فيقول، «مزق شرايين قلبي القديم بأغنية الفجر الذاهبين إلى الأندلس».(٣٤) وإن يكن الرحيل إلى أحدى مدنها قصيرا «وصدق رحيلى القصير إلى قرطبة». وترتبط حركة الذهاب إلى الأندلس، أو إحدى مدنها، بحركة طائر محلق ينطلق كالسهم، أو كالقذيفة «- إلى أين ياصاحبي؟ - إلى حيث طار الحمام فصفق قمح وشق السماء.» كما تظهر الحركة نفسها في صورة اختراق خيالى لحاجز اللغة يتخذ مسارا عموديا يتجه من الداخل إلى الخارج والعكس، يعقبه سؤال عن إمكان الحركة ذاتها بسبب حصار طرفى الثنائية: «سهل وصعب خروج الحمام من الحائط اللغوى، فكيف سنمضي إلى ساحة البرتقال الصغيرة؟» و «سهل وصعب دخول الحمام الى الحائط اللغوي، فكيف سنبقى امام القصيدة في القبو؟ صحراء صحراء. ان الاختراق المجازى لحاجز اللغة، الذي ظهر عند البياتي في صورة فعل تخصيب للسان المشترك وتجديده، عن طريق خصوصية الخطاب الشعري لكنه يخفق بسبب أن الواقع يعوق الولادة وفاعلية الابداع وبجهضها كما ظهر في قصيدة مطر، هذا الاختراق يعاود ظهوره هنا في صورة جديدة، فيكون اختراق حاجز اللغة سهلا وصعبا في آن واحد، لأنه يتم عن طريق الخيال، والخيال لايحد انطلاقه شيء لكنه يستمد في الوقت نفسه، من الواقع ومن اللسان المشترك لبناته الأساسية، وهذا الواقع بوصفه مكانا وعلاقات يرتبط الشاعر بها، محاصر في الزمن الآنى بقوى سلبية، ومن ثم تنشأ صعوبة انطلاق الخيال وتحقق الخطاب الشعرى؛ فيجيء التساؤل في نهاية السطرين السابقين ليكشف إدراك أن الحركة المنطلقة مرصودة ومهددة بمخاوف قبو الأعماق من جهة أو رعب الصحراء العربية، والآخر المعادي من جهة أخرى.

ويؤكد الشاعر المعنى نفسه: «ولاتنتشر كالسطوح وكالأودية / فقد يسرقونك مثلى شهيدا / وقد يعرفون العلاقة بين الحمامة والأقبية» وفي هذا السطر أيضا تتحدد أبعاد العلاقة بين حركة الطائر المحلق ومخاوف الأعماق، فضلا عن جانب آخر من جوانب مفهوم الشاعر للنسق المكاني الأساسى في القصيدة، فالقبو يظهر هنا أيضا بوصفه طرفا في ثنائية (المغلق / المفتوح) أو (الضيق / المتسع)، أما الطرف الثاني فيكون «ساحة البرتقال». في السطر الاول من السطرين الشعريين المرتبطين بأختراق حاجز اللغة، ويقدم في صيغة تساؤل عن إمكان الحركة، كما يقدم في السطر الذي أشرت إليه الآن متمثلا في قوى خارجية معادية، ومن ثم غياب الحركة على نحو نهائي، وهكذا تتضافر دلالات (المفتوح) سواء كان «الصحراء العربية» أو «ساحة البرتقال» أو «السطوح» أو «الأودية» لتكثف جانبا من جوانب التوتر الذي تشتمل عليه القصيدة.

إن التوتر الذي ينشأ بين الأرض والهوائى، أو بكلمات أخرى بين القوى السالبة كما تتحقق في النسق المكانى (المغلق) بدلالاته المعادلة لقوى السكون، والقوى الموجبة التي يمثلها الشاعر - الطائر، أى قوى الحركة المحلق المنطلقة إلى المكان، هذا التوتر يتصاعد في سياق آخر، على نحو مختلف، تتجسد فيه الحركة، لا عن طريق الطائر هذه المرة، ولكن عن طريق سؤال يوجه من الذات إلى الذات التي تؤدى بنفسها فعلى السكون والحركة على التوالى في مقطع سردى كامل، ينتهي كذلك بسؤال تعود به قوى السكون إلى حضورها الطاغى، كما يظهر فيما يلي: -

«الى أين أذهب؟ في بادىء الأمر قلت: أعلّم حريتى المشى، مالت علىّ استندت إليها، وأسندتها فسقطنا على بائع البرتقال العجوز، وقمت، وكدستها فوق ظهرى كما يحملون البلاد على الابل والشاحنات، وسرت وفي ساحة البرتقال تعبت؛ فناديت: أيتها الشرطة العسكرية إلا أستطيع الذهاب إلى قرطبة وأحنيت ظهري على عتبة.

وأنزلت حريتى مثل كيس من الفحم ، ثم هربت إلى القبو، هل يشبه القبو أمى وأمك صحراء صحراء».

تظهر في المقطع السابق سيادة الصيغ الفعلية الدالة على درجات متفاوتة من الحركة أو السكون مما يؤدي إلى تصاعد التوتر بين القطبين من ناحية ، كما تؤكد، من ناحية ثانية، مجالدة الذات كي تستمر في تشبثها بحقها المتاح في شكل ما من أشكال الحرية ، أعنى حرية الخيال. وتجسد الصيغ الفعلية حركة تتم في الواقع العينى الملموس فيتشخص مفهوم الحرية في صورة قرين للشاعر أو ذات أخرى تمشى وتتعثر وتسقط وتقوم، ويلتقى درويش في هذا التشخيص لمعنى مجرد بسعدى يوسف، كما سوف يأتي في موضع تال.

وكما تخفق الحركة في الوصول وفي استيلاد لغة جديدة عند البياتي، تتضافر قوى السكون هنا لكن تحبط استمرار الحركة المشخصة المتعثرة التي تتخذ من الواقع مجالا لها. ويصل الاخفاق إلى ذروته حين يلجأ الشاعر الى القوى المعادية المهددة ذاتها «الشرطة العسكرية «فيدلى باعترافه» لا أستطيع الذهاب إلى قرطبة» ومن ثم يكون الارتداد عقب هذا السطر الذي ينفى إمكان الحركة إلى ثنائية القبو / الصحراء ضروريا ومبررا؛ بمعنى غلبة قوى السكون والظلام والجدب على الجانب الآخر الذي تمثله الأم، عصب الانتماء المشيمى إلى مكان الألفة الأول، وإلى وطن الرحم.

لكن الحركة إذ تنكسر في كل مرة تعود لتنطلق من جديد ، فيشق السماء طائر الأعالى الذي يحلق مسافة أغنية، ونصدق نحن هذا الرحيل القصير إلى قرطبة، والذهاب إلى الحلم الممكن «إلى حيث طار الحمام فصفق قمح / ليسند هذا الفضاء بسنبلة تنتظر»، وتنتهي الأغنية.

وفي كل مرة يواجه الشاعر بخروج جديد يستدعى المكان بالمعنى الذي وصفت؛ فيقول في موضع آخر من الديوان نفسه «بيروت من أين الطريق الى نوافذ قرطبة» [٣٥] إن بيروت مكان الخروج الأخير ، في وقت صدور الديوان [٣٦] ، تكون موضع تساؤل عن ثغرات ضيقة بحجم النوافذ تقود إلى أندلس الحلم الذي يتشبث الشاعر به وكأنه يتشبث بالحياة ذاتها على الرغم من الاخفاق المتوالي «إذا كان لى أن أعيد البداية، أختار ما أخترت، ورد السياج / أسافر ثانية في الدروب التي قد تؤدي وقد لا تؤدي إلى قرطبة» [٣٧].

لكن جمرة اليقين بالذهاب إلى الحلم تحرق قبضة الشاعر أحيانا، فيفلتها في لحظة انكسار تبرز خلالها ثنائية القبو / الصحراء مرة أخرى، في قصيدة لاحقة لديوان، «حصار لمدائح البحر» حيث يخفت اليقين ويزداد الشك عند الشاعر الذي يكاد يصل إلى اعتقاد بعبثية الفعل وبلا جدوى المسعى منذ البداية، ومن ثم بلا جدوى الخطاب الشعري ذاته، وذلك بسبب تراكم الاخفاق «والنهايات بدايات سؤالى عن صواب الأغنية / تصدق الصحراء فينا عندما يكذب عصفور علينا / وتصير الأقبية / لقبا للأندلس» [٣٨] . إن العصفور بوصفه علامة سيميولوجية دالة على اتجاه الحركة ونوعها، يماثل الطائر المحلق في القصيدة الأولى «أقبية»، أندلسية، صحراء» ويشير الى حركة الذهاب والاندفاع الى الامام ، لكنه هنا يخون الفكرة واتجاه الحركة «ويكذب علينا». أما مايصدق بعد ذلك فليس «الرحيل القصير إلى قرطبة» في القصيدة الأولى، بل إن مايصدق هو «الصحراء فينا» اى المسعى الخاسر المجدب المحيط بفعل قوى السكون في الواقع ولهذا السبب يكون الارتداد في القصيدة الأخيرة «إلى القبو» أو عالم الظلمة والمخاوف التي لاتبددها أو تتغلب عليها حركة الطائر؛

فتصير «الأقبية لقبا للأندلس»، واللقب يدل على الشىء نفسه بمعنى أن حلم الذهاب إلى المكان يدخل في ظلمة الغياب النهائي، والضياع الأخير . ولكن الحركة لاتتوقف بل تعاود انبثاقها، وكذلك فإن النهايات عند درويش تصير بدايات جديدة، كما يظهر في سياق شعره، وتؤكده نهاية هذه القصيدة نفسها: «هل أسميك النهاية/ أم أسميك البداية / سأسميك البداية». فالنص ينفتح ، إذن على إمكانات بداية جديدة وذهاب جديد

يرتبطان بمفهوم الزمن عند الشاعر.

وإذا كان درويش يلتقي مع مطر من حيث تصورها لمفهوم المكان الذي يكرر سقوطه، أو يكرر ضياعه في الماضي والحاضر؛ فإنه يلتقي كذلك بحجازي من حيث سيطرة الحس الأليم بالضياع في المكان والزمان، واستحالة استعادة التاريخ الماضي الذي كان وهوى مثلما هوى الحلم، ومن قبله دولة الأندلس، ومن جهة أخرى يتمثل هذا الضياع نفسه في حركة دائرية زمانية ـ مكانية، عند البياتي تماثل دوران الأرض في مطلق الزمن.

وإذا كانت هذه التصورات تمثل، في هذا الموضع من الدراسة، بعض جوانب مفهوم المكان والزمان في بنية الثقافة العربية؛ فإننا نجد عند درويش إضافة أخرى لهذه الجوانب تتمثل في مفهوم بعينه للتاريخ يعتمد على خلق توتر بين التفسير التاريخي لأحداث وقعت بالفعل في تاريخ الشاعر نفسه وتاريخ شعبه، أدت إلى نهايات محددة مثل الخروج من الوطن، أو من المنفى من جهة، ورؤية أخرى للتاريخ نقيضة للتحدد، ومضادة للنهايات المحددة بصفة عامة، رؤية يكون مجالها مستقبلا يتصف بنهايات مفتوحة[٣٩] ومن هذا المنطلق يرفض الشاعر فكرة العودة إلى ماض ذى نهاية محددة، ويؤكد في الوقت نفسه فكرة الذهاب التي تتخذ شكل دورات؛ فتفضى النهايات إلى بدايات جديدة، كما قلت، كما تقضى البدايات إلى نهايات غيرة محددة. وعلى حين تنطلق الحركة من الحاضر، وإن كان مهددا؛ فإنها ترفض العودة إلى الماضى، ليكون مجالها زمن يأتي.

ومن بين أشكال حركة الخيال اللغوي حين يتحقق في أنساق مكانية تعبر عن فكرة الوطن في المنفى نجد شكلا مميزا لهذه الحركة عند سعدي يوسف. إن الشاعر الذي خرج من حصون ألفة الوطن سواء أكان الخروج حادثا بالفعل، أم تجربة مستعادة، يلجأ الى تشخيص الداخل؛ إذ أنه يجعل فكرة الوطن الداخلية شيئا خارجيا مشخصا في حركة فارس، أو مسافر عابر في حانة، أو في تفاصيل يومية صغيرة، أوقد يصبح الداخل مشخصا في حركة أشياء العالم[٤٠]، تلك الحركة الخفيفة لنمو شجرة، أو انسراب بذرة في باطن الأرض، أو خلخلة النبت الطالع لذرات التربة. وقد يتجسد الداخل في صورة قرين للشاعر، أو قناع له، يتخذ اسما حركيا وهوية مستقلة؛ فيكتب سعدى عن «الأخضر بن يوسف»[٤١]، أو «كيف كتب الأخضر بن يوسف؟»[٤٢]، أو «حوار مع الأخضر بن يوسف»[٤٣] وقد يظهر هذا القرين ممثلا للذات الجماعية، على حين يمثل الآخر ذات الشاعر الممتلئة بحركية التعرف والاكتشاف والتداخل مع الأشياء وبث روح التمرد في ذراتها الساكنة، أو يتبادلان المواقع، فيحاور شق منهما الشق الآخر ويدينه «رأيتك في قرطبة / وكنت تبيع الجلود التي حملت رسمنا / والجلود التي حملت ورسمنا / والجلود التي نرتديها»[٤٤].

وإذا كان الأخضر بن يوسف يمثل القناع أو القرين أو الذات الأخرى المتصلة بشقها الآخر والمنفصلة في الوقت نفسه، فإن هذا الازدواج والتوحد يعد شكلا من أشكال استخراج الداخل من ناحية، وتأسيس جدلية الذات والواقع من ناحية ثانية. وإذا صح هذا التصور بوصفه احدى اللبنات المكونة لرؤيا بعينها للوجود؛ فلابد أن تنعكس هذه الخصيصة في بنية أعمالة الشعرية، ومن الاشكال التي يتحقق فيها هذا الازدواج الدمج بين قصيدتين متكاملتين في قصيدة واحدة، بحيث يكون لكل منهما وزن مختلف وشكل طباعى مميز وفي قصيدة «غرناطة»[٤٥] اذ يستخدم الشاعر بحر المتدارك في السطر الاول ويميزه طباعي أبيض يليه بحر الكامل في السطر التالي، ويكتب ببنط طباعى أسود. ولا تخضع القصيدة للقراءة التتابعية التقليدية، وإنما يمكن قراءتها بوصفها قصيدتين منفصلتين وكذلك يمكن قراءتها على نحو يؤدى إلى الانسياب مع التمازج الهارمونى بين البحرين المختلفين.[٤٦] وفي كل القرائتين تتحرك بهدف تعرف خصائص النسق المكانى المرتبط بغرناطة.

تتوزع عناصر المكان على القصيدتين بحيث تتميز العناصر التي تظهر في القصيدة الأولى مثل الساحة » و «الشارع» بخصائص المكان (المفتوح) في الوقت الذي تتسم فيه العناصر التي تظهر في القصيدة الثانية ، مثل «المخازن» و «الزاوية» و «الأزقة» بسمات المكان (المغلق) . ولايقتصر التقابل على عناصر المكان في القصيدتين، بل إن الشاعر يقيم بين القصيدتين ذاتيهما تقابلا زمانيا يضاف إلى التقابل الأول؛ إذ يتحددالزمن في الوحدة الأولى بـ «منتصف الليل» وتقابله «الظهيرة» أي منتصف النهار، في القصيدة الثانية ويجمع بين هذه التقابلات الزمانية والمكانية الحركة الأساسية في القصيدة ، وتتمثل ببحث دائب لا يهدأ عن مكان مغلق، أو مفتوح يصلح وطنا للشعر، حتى لو كان المكان «زاوية تدور بها القصائد / سرية».

وتواجه حركية البحث عن المكان في الزمان سريع الزوال الذي ينقضي كما تنقضي لحظة الليل، أو منتصف النهار، بحركة مضادة تتمثل في مطاردة لاتهدأ كذلك ، تتخذ صورة عينية تتجسد في سطر شعرى يتكرر مرتين في القصيدة الثانية، وهو «تتبعك الكلاب»، وهذا يعني أن (المفتوح) يكون مجالا لحركة البحث ، أما (المغلق) فإنه يرتبط بحركة المطاردة المضادة ، ويناقض هذا التصور لـ (المفتوح / المغلق) مفهوم النسق نفسه عند البياتى وحجازى. وتتفاعل التقابلات والتداخلات والايقاعية في القصيدتين لا لكي تصل إلى عثور على مكان وإنما لكي تنتهي إلى عكس ذلك تماما؛ إذ تختتم القصيدة الأولى بـ «هنا فارق عبد الله أسواره» ، وتصل الثانية إلى نهاية «تلك أغنية اليتامى تمت. . ومنشدها تململ . . ثم قاما».

لقد تحققت حركة الخيال في القصيدة المزدوجة السابقة عن طريقة استخراج الداخل وتشخيصه، أو تجسيده في عملية بحث دائب في الزمان والمكان، ويلقى سعدى يوسف في هذا الجانب بالبياتى وحجازي على الرغم من اختلاف حركة الخيال بينهم، كما يلتقى بمطر من حيث انطلاق حركة الخيال للتعبير عن الرحيل ومغادرة المكان في قصيدة له بعنوان «عبورالوادي الكبير» (٤٧).

وعلى حين يتخذ المكان عند مطر صفة زمانية ترتبط بالتاريخ ، يكون للمكان عند سعدى يوسف مفهوما مختلفا؛ إذ يتشكل النسق المكانى عند الشاعر الأخير عن طريق مستويين متقاطعين لحركة الرحيل الأساسية؛ يتمثل أولهما في توظيف استخدام الضمائر والانتقال بين متكلمين عدة . ولايقتصر الانتقال بين الضمائر على صوت الشاعر وقرينه، كا ظهر في موضع سابق، ذلك أنه بالاضافة إلى صوت المتكلم المفرد، تتوحد الذات أو القرين بضمير الجماعة او تنفصل عنه ؛ فيقدم الشاعر بضمير الغائب ، وكذلك تتشخص الفكرة عن طريق الحوار مع شخصية جديدة. . . الخ ويؤدي الانتقال السريع بين الضمائر، المفرد منها أو الجمع، إلى تكثيف الحركة وتزايد سرعة إيقاعها . ويتقاطع هذا المستوى مع مستوى ثان يتمثل في حركة الأشياء ذاتها التي تبدو مؤنسة تمتلك إرادة وقدرة على الفعل.

تبدأ حركة الرحيل في المستوى الأول والذات متوحدة بشقها الجماعي، على حين تنتهى بضمير المتكلم المفرد، ويأتى ـ بين البداية والنهاية ـ تشخيص حوارى يدفع بالحركة إلى غايتها. وحين تتوحد الذات بشقها الجماعي يصبح الرحيل موقفا جماعيا، كما في مطلع القصيدة، حيث يقول الشاعر: «بعدنا عن النخل. . / هاهي أكواخنا / سعفة نستظل بها أو وقود لبغضائنا».

أما التشخيص الحوارى فإنه يظهر بصورة مميزة في أسئلة متلاحقة يستفسر الشاعر من خلالها عن أمكنة عدة ثاوية في الذاكرة ، ويكون الجواب في كل مرة بنفى تذكر الأمكنة نفياً باتراً وكأنها لم توجد قط ، وكان ضياع مكان واحد يعادل ضياع الأمكنة كلها:

ـ «هل تذكرين المنازل؟ / تلك التي غادرتها السفينة؟

ـ لا

ـ حانة البحر في أور؟

ـ لا

ـ دارى في سمر قند

ـ لا . .»

ويشتمـل التشخيص الحـواري في ظهـوره الثـاني على صيغة السؤال والجـواب كذلـك، ولكن السـائل في هذا الموضع يكون هو السيـدة القـرطبية التي يقف الشاعر ـ الفارس على بابها، على حين يقـدم هو أجوبة مبتورة لهذا الحوار المستحيل الذي يجتاحه الرحيل، ويغلفه حس الموت:

«إلى أين تذهب يافارس الليل؟

ـ أهلي بعيدون سيدتي . .

ـ إنني بانتظارك منذ ليال ثلاث . . علمت بأنك آت .

ـ أتنزل؟

ـ سيدتي . . حين أنزل أقتل . . .

ـ تقتل في منزلي؟

ـ آه سيدتي . . . إنني متعب . . غير أني . .

وداعاً . . وداعاً . »

ولأن الحـوار مستحيـل فإن صوت السيـدة القـرطبية يظهر بعد ذلك مرة واحد معقبا على مادار بينهما من حوار؛ كما يظهر صوت الشـاعـر كذلـك، ليـروى مادار من وجهة نظره مما يؤكد استحالة الحـوار من ناحيـة، ويصـور من ناحيـة ثانيـة استمرار الرحيل في مسـارهـا حيث تنأى المسـافـات بالشاعر، وتتلاشى الأصوات في المسافات. تقول السيدة القرطبية.

«حين ناديته فارس الليل! أرخى العنان / قليلا . كثيرون مروا ببابى ولكننى / لم أجد مثله . . شاحبا كان، ظمآن / لكنه رفض المـاء من جرتى . . لم يقف / فرسـان قرطبة الآخرين يغازلني . قال شيئاً، وسار» .

أمـا صوت الشـاعـر ـ الفـارس فينقـل وجهـة نظره مبررا رفض التوقف واصراره على مواصلة الرحيل:

«وغـادرت منـزلهـا . . كان في بابـهِ القـرطبي صنـوبرة / كنت أسمـع نبض العصـافيـر إذ تتنفس نائمـة / بين أفنـانهـا والنجـوم الخفيضة . . أحسست / أن العصافير سوف تموت صباحاً» .

إن حس المـوت لايهـدد الشـاعر وحده إذا توقف ولكنه يعلف كل شيء ؛ فالـمـكـان نفـسـه مسـكـون بالـمـوت، ومفـرداته مثل «الباب القرطبي» علامة صنع الحياة ، «والصنوبرة» التي تحمـل دلالـة الاستقرار واستمرار التواجد والقرار في المكان ، و «العصافير» الوديعة المستقرة عليها ، وحتى نجوم السماء تفقد كلهـا حس الأمـان . وتـرزح تحت وطأة موت متـربص يهـدد بالانقضاض بعد حين ، فتنطبق السماء ذات النجوم الخفيفة على الأرض.

ومن بين أشكـال انتقـال الخطـاب الشعرى بين متكلمين عدة على ، نحـو يدفـع بحـركـة الـرحيل في مسارها أو ينهيها مع ختام القصيـدة ، شكل يظهر فيه الخطاب الشعري بصيغة الجمع على حين ينفصـل صوت الشـاعـر ويكـون هو الغـائب الـذي يواصـل الـرحيـل وحـركيـة الابـداع في مقـابـل سكونية الجماعة وتشكل الـصيغـة الاخيـرة وهي «وفي لحظتين رأينـاه يخـرج من باب مسجدنا» حركة للغائب المفرد يكون محورها عنصرا مكانيا يظهر في موضـع آخـر من شعر سعدى يوسف حين يقول : «هل غادرت قرطبة مسـاجدها» [48] إن العنصر المكاني ، الذي يقدم في صيغة تقـريـريـة أو في صيغـة سؤال، يعـد من عنـاصـر الارتباط الوثيق بالمكـان وبـالجماعـة التي تسكنه وهو بالاضافة الى ذلك يحمل دلالات ثقـافيـة وعقـائـديـة متعـددة. فالشـاعر حين يجعل حركة الخروج الرمزى تتمحور حول هذا العنصر، يهز الوعى الجمعى بتعـريض هذا الـوعى ذاته الذي يختزن دلالات الرموز المكانية، لريـاح المخـاطر التي تهدد المكان ورموزه، كما يؤكد في الوقت نفسـه فاعليـة الابـداع في تشكيـل أبنية الوعى، في قلقلة سكونية الواقع وخلخلة ركوده.

ويتقـاطـع هذا المستوى لحركة الخيال عند سعدى يوسف في قصيـدة «عبـور الـوادي الكبير» [49] مع مستوى ثان ، كما قلت ، يتمثـل في حركـة الأشياء ذاتها وعلى الرغم من أن عنوان القصيدة يوحى بأن هناك انتقالا أفقيا من موضع إلى موضع آخر ، أو اجتياز لحـاجـز مائي يؤدي إلى عبـور الـوادى، إلا أن الابتعـاد عن مكان الألفة يتخذ اتجاه الهبوط [50] ، كما يظهر في مطلع القصيدة حين كان الشاعر متوحدا بشقة الجماعي:

«وبعدنا عن النخل / هاهي شمس القرى تمنح النخل غابا من الريش أحمر /ها هي أكواخنا / سعفة نستظل بها أو قود لبغضائنا / كلها تهبط الأرض كوخا فكوخا، وتلقي بها الارض / للماء». يتخذ الابتعاد عن المكان مسارا هابطا يبدأ من العالى «شمس القرى» و«النخل» ويتجه إلى الأقل علوا «أكواخنا»، ثم ينتهي إلى الارض التي تواصل الحركة في الاتجاه نفسه، فيما يكون أقل انخفاضا من مستوى السطح، فتلقى الأرض بالأكواخ إلى الماء.

وجدير بالذكر أن مكونات الخيال عند سعدي يوسف هي مكونات أرضية، حتى السماوى منها مثل «الشمس» يرتبط بعنصر أرضى هو القرى». وتتضافر هذه الخصيصة مع مفهوم التعبير عن العالم الداخلي بصورة عامة عند الشاعر، إذ يتخذ التعبير عن الأفكار والمفاهيم والمشاعر شكلا حسيا مشخصا أو مجسدا في تفاصيل الحياة اليومية أو في أشياء عينية يكون لها قانون حركتها الشعرى الذي يختلف عن قوانين الحركة في الطبيعة. ولهذا السبب يكتسب اختيار المفردات أهمية كبرى في شعره، ويكشف عن حساسية ورهافة في التقاط اللفظ الموائم للفكرة، أو المفهوم الأساسى في القصيدة بوصفه لبنة أولى في بناء الصورة الشعرية.

وحين تكون الفكرة الأساسية هي الرحيل وما يشتمل عليه من حركة، نجد المفردات التي تدل في ذاتها على نوع من الحركة الزمانية أو المكانية مثل «لحظتين» و«المسافر» و«الجواد» و«السفر» و«الخطوة» تتوائم مع السياق الرئيسى الذي يموج بحركية الرحيل، فيصبح «الليل اغماضة في عيون الجواد» ومجرد لحظة لا تعوقه عن مواصلة السفر، و«نوافذ قرطبة المشرئبة بالورد تنتظر الخطوة الملكية»، والفارس حين يمر من تحتها تلقى اليه بالورد الذي «غطت به غبرة السفر / المستديمة فوق قباء المسافر، والتعب المر / في لفات الجواد». وهذا المسافر الذي يكون على سفر دائم، لايتوقف سوى لحظة أو لحظتين يعود بعدها فيعتلى صهوة الجواد المتعب من جديد ويواصل السفر حيث «كانت ورود المسافر بهطل. . والنسوة المسرعات يخبئنها في صدور الصبايا».

ومن خلال الحركة المشخصة عن طريق الفارس، أو حركة الجواد، أو الزهر الذي يهطل يتشكل المكان في صور متتابعة تتوالى وتختفى، وكأنها تمر في شريط سينمائي. فيبدأ المشهد «على باب جيان في قرطبة» ثم يظهر «المسجد المتوحد» الذي يدخله الفارس، ويليه «نوافذ قرطبة» مؤنسته تقوم بفعل ما، فتكون «مشرئبة بالورد تنتظر الخطوة الملكية» وتواصل هذا الفعل البشرى: «ألقت نوافذ قرطبة الورد»، ثم يظهر المسجد من جديد والفارس يخرج من بابه، في لحظتين، وكأنهما لقطتان متتابعتان تصوران الظهور الأخير للمكان، ثم يغلق الباب والمنافذ الأخرى المؤدية إلى المكان، ليس بالنسبة له وحده ولكن بالنسبة للجماعة أيضاً سمّرها (يقصد النوافذ) دوننا، تحت إغفاء عينيه».

إن انقطاع الشاعر عن الوجود في المكان ليس موقفا سلبيا بل يعبر عن فعلى إيجابي يرمى إلى الوعى. وقلقلة الوضع السكوني، كما قلت فيما سبق، وهو إذ يلجأ إلى وسائل فنية متنوعة لتحقيق غايته، يستخدم في هذا الجزء من القصيدة، أفعالا تدل على حركة عنيفة تمثل الانقطاع. ويلتقى سعدي يوسف في الجانب مع عفيفى مطر، مما يستدعى أفعال العنف والتحطيم في قصيدة الشاعر الأخير، لكنهما يختلفان من حيث زمن الفعل الذي يمتد في قصيدة سعدي يوسف إلى المستقبل؛ فالنوافذ المغلقة التي ظهرت من قبل في قصيدة سعدي مؤنسه قادرة على الفعل وعلى منح الشاعر ورودها علامة على انتمائه إلى المكان الخارجي، ترتبط، في هذا الموضع، بإغفاء العيون؛ فإن مجال الرؤية يتحول إلى المكان الداخلى، أو بعبارة أخرى تكون اغماضه العيون نوافذ الروح - حين تمر بلحظة انكسار - إشارة إلى الاستغراق في الذات واستجماع شتاتها من أجل استخراج الداخل ليصبح عيانيا مشخصا في حركة الورد، الذي يهطل من جديد وتخبئه النسوة المسرعات في صدور الصبايا، كي يتفتح في المستقبل حاملا عبق المسافر وأريج كلمات الشاعر.

وعلى حين تصل الرحيل في المستوى الثانى إلى هذا الحد تتقاطع من جديد مع الحركة في المستوى الأول ؛ أعنى الانتقال من ضمير آخر ، فينتقل الخطاب الشعري من صيغة الجمع ، التي ترصد حركة رحيل الشاعر في الوقت الذي يكون حضوره غائما في زمن لم يأت ، الى صيغة المتكلم المفرد لتصور ماآل إليه الشاعر بعد الرحيل وانقطاع الوجود في المكان :

ذهبت إلى السوق ، كنت غريبا به ، متعبا ، والتجاريد ورون حولى . «وتتمثل المفارقة هنا بين النسق المكانى الذي ظهر في مطلع القصيدة حين كان الشاعر متوحدا بضمير الجماعة ، او يتكون من عناصر الأكواخ ، والنخل والقرى بكل ماترتبط به من دلالات الانتماء وإلف المكان والنسق الآخر الذي يقدم بضمير المتكلم المفرد ويكون محوره عنصرا مكانيا آخر يستقطب مجمل الحركة ، في هذا الجزء من القصيدة ، وهو السوق وقيمه حيث كل شىء يباع ويشترى حتى قميص الشاعر (هل هو قميص النبى يوسف؟) ورايته أى رمز المكان وعلامة الانتماء إليه .

وحين تتغلب قيم السوق ويحمى البيع والشراء والمطالبة بقميص الشاعر ورايته ، لايكون أمامه ، وقد اثخنته الجراح ، سوى أن يسلم : قميص لكل المشترين أبيعه / وسيفى / وعينا جوادى / أنا منجرد بينكم / فاحملوا كل مايشترى» . هكذا تنتصر قيم السوق ، ويتغلب قهر الواقع وسكونيته ؛ فيطلق الشاعر صيحته «اتركونى وحيدا / دعونى أقل ما أشاء / دعونى أكن من أشاء / دعونى أمت / أو أعش نجمة / فغرناطة العشق عريانة وحدها / إن غرناطة العشق عريانة وحدها» . وهو إذ يعلن هذا الرفض الأخير والانقطاع النهائى عن القيم السلبية كافة ؛ يتقاطع من جديد في هذا الجانب مع مطر ، ولايكون قد أطلق هذه الصيحة إلا بعد أن جاء «الهاتف السر» وبعد أن أودع هذا السر في زهرة» . . . وأطلع زهرة / من الصدر / عند القلب» ، تحمل العبق إلى زمن الصبايا اللاتى خبأت النساء المسرعات ورد المسافر في صدورهن . إنه الزمن نفسه ، الذي يشير إليه درويش والذي تتفتح عليه قصيدة حجازي باحتمالات شتى ، لكنه زمن لن يشهده الشاعر الذي يغنى وحيدا بعد ان كان الغناء جماعيا ، أو يدخل السوق وحده منفصلا عن شقه الجماعى .[٥١]

- ٧ -

يلتقى أدونيس وبقية الشعراء الذين ظهرت في أعمالهم (موتيفة) الأندلس ، وتناولتهم هذه الدراسة ، في قصيدته «تحولات الصقر»[٥٢] ، فيصبح المكان عنده كذلك - مثلما هو عندهم - حالة ذهنية ، يستدخل الشاعر فيها الخارج ، لينشأ بين قطبى الداخل والخارج جدل يتحقق شعريا عن طريق حركة الخيال التي أشكالا متنوعة أمكن ، فيما سبق ، تعرف بعض جوانبها ، لكن أدونيس يختلف عن هؤلاء الشعراء في جانب مهم ، إذ إن الحركة لديهم تتجه من الداخل إلى الخارج لتتخذ مسارات متفاوتة تتشكل من خلالها مفاهيم الأنساق المكانية ، وتعبر في الوقت نفسه عن مفاهيم أكثر شمولا للوجود تشتمل عليها الثقافة التي ينتمى الشاعر إليها ، على حين أن الحركة في قصيدة أدونيس تنصب على الداخل ؛ فتصبح أعماق الذات ، بكل ماتنطوى عليه من رؤى وأشواق وعذابات أيضا ، فردوسا داخليا موازياً لجحيم الخارج ، جحيم القهر والخوف ورعب الاقتلاع من الجذور .

إن توازى المكان الداخلى مع جحيم الخارج يؤدى ، كما حدث في قصيدة مطر ، إلى انقطاع عن المكان ، وإن اتخذ النسق المكانى عند أدونيس مفهوما مغايرا ؛ فنجده يتشكل عبر تواز آخر بين الزمن الشخصى ، بمعنى السيرة الذاتية ، والزمن الفعلى ، بمعنى التاريخ المدون . إن الأحداث المرتبطة بالتاريخية عبد الرحمن بن هشام بن مروان ، المسمى عبد الرحمن الداخل ، ولقبه صقر قريش ، الأمير الأموى الذي فر من بلاده ، وأقام الدولة الأموية في الأندلس[٥٣] ، هذه الاحداث الفعلية تتوازى مع الوقائع الرمزية لخروج الشاعر على أحمد سعيد ، المسمى على إسبر ، والملقب بأدونيس[٥٤] من موطنه كى يؤسس ، مجازا ، مملكة الشعر و«أندلس الطالع من دمشق»[٥٥] . وعلى حين

يرصد التاريخ بناء دولة الاندلس، تتجه حركة الشاعر نحو «أندلس الأعماق» حيث تتخلق «مدائن السريرة»؛ وهذه المدائن الوهمية حلم بالمكان تبنيه الذاكرة، يكتسب بعدا زمانيا مزدوجا يتمثل في قطبي التاريخ المدون والتاريخ الشخصي. ويتم عن طريق الجدل بينهما، إلى جانب عناصر أخرى تشكل القصيدة التي يربط عنوانها بين تحولات الشاعر ولقب الشخصية التاريخية.

ويتحقق هذا النظر الزماني إلى المكان من خلال مفهوم التحولات، وقد خصص له الشاعر ديوانا كاملا(٥٦). ومن أهم خصائص هذا المفهوم عند أدونيس مايمكن تسميته بوحدة الذات، أو كلية الذات التي تأبى كل محاولة للقولبة والتحديد؛ فتظهر كأنها تنقسم على نفسها أو تزدوج وتتوزع في كائنات أخرى، وفي عناصر عدة، تتوالد من ذاتها، تستدعي هذا الازدواج نفسه عند سعدي يوسف. وتمر هذه الكائنات والعناصر بسلسلة من الانشطارات والتشظي، والتناثر، والالتئام، ثم معاودة الانشطار الذي يبدو وكأنما لانهاية له إلا بانتهاء القصيدة.

وينعكس المفهوم نفسه في تشكل بنية المكان، فيظهر المكان الداخلي الواحد كأن ذات الشاعر وأعماقه سطح لأرض ذات تكوين أركيولوجي متعدد الطبقات، تعتمد الحركة في اختراقه مسار رأسي «صاعد الى بروج التحول» هابط في الوقت نفسه في أغوار الأعماق. ومابين الصعود والهبوط تنتشر الحركة أفقيا، لتستقطب عناصر كونية لها هياج الريح، واتقاد جمرة الشمس، وصخب الموج، ودوران الكواكب، وسريان الماء في رئة الصحراء... الخ. وتستقطب عناصر مكانية تتوزع بين الجبال والجزر والغابات ومناطق محددة على الخريطة العربية، تشير إليها أسماء أنهار مثل الفرات والنيل، أو أسماء مدن مثل دمشق وبغداد، أو مناطق كالشام والجزيرة، أو أسماء قبائل مثل قريش.... الخ.

وإذا كان المكان الشعري بناء لغويا يتحقق من خلال مفهوم التحولات وجدل قطبي التاريخ الشخصي والتاريخ المدون، فإنه بناء يتم أساسا في زمن الشعر. ويبدأ باستهلال بعنوان «أيام الصقر» يليه «تحولات الصقر» وينقسم هذا الجزء إلى اربعة فصول هي «فصل الدمع» و «فصل الصعود إلى أبراج الموت»، و «فصل الصورة القديمة» و «فصل الأشجار. ويوظف الاستهلال مثلما يوظف الاستهلال الأوركسترالي(٥٧)، في تمهيد الأذهان للحبكة الرئيسية في القصيدة وتتمثل في التحولات التي تتم في فصول، يعادل عددها عدد فصول السنة، يعني أن هذا البناء اللغوي الذي يقام في زمن الشعر يكون موازيا للمكان الفعلي وللزمن الميقاتي.

ويتحقق جانب من جوانب مفهوم التحولات في هذا البناء الشعري المركب، عن طريق تحول دلالة الأنساق المكانية، فيظهر النسق المكاني في سياق بعينه لتكون له دلالة ما، ثم يعاود في سياق آخر حاملا دلالة مناقضة. ويتضح تحول الدلالات فيما يخص نسق (العالي) كما نجد في السياق التالي:

«يرفع كالعاشق فم تفجر مريد / في وله الصبوة والاشراق / أندلس الأعماق / يرفعها للكون هذا الهيكل الجديد». ترتبط دلالة (العالي) هنا، أي الأعماق، بمعاني الحنين والاشراق والقداسة، ويكتسب العصيان - الذي يبلغ حدا، في كلمة «مريد»، يؤدي إلى الخروج على الاجماع - دلالة التفجر والانبثاق التي ترتبط، في هذا الجزء، بتداعيات ايجابية.

ويظهر النسق المكاني نفسه في سياق آخر هو: «يبنى على الذروة في نهاية الأعماق /»؛ فتعادل الأعماق الأندلس أو الفردوس الأرضي، وكذلك تحدث إضافة كاشفة لبعد من أبعاد نسق (العالي)؛ فالذروة هنا لاتحتفظ بمعناها المألوف، أي المكان الأرضي المرتفع، بل تأتي في هذا السياق لتعني «نهاية الأعماق» أو الطبقة العليا من ذلك التكوين الاركيولوجي التحتي لذات الشاعر متعددة الطبقات.

ولايحتفظ النسق المكاني بدلالته السابقة، وإنما يمر في أجزاء من القصيدة بانقلاب كامل، فالصعود ليس هو الارتفاع بالمعنى القاموسي، أو حتى بالمعنى المجازي، أعني الانعتاق

من أسر القيود، أو الانفلات من شرور هذا العالم، ولكنه يقدم في صورة مغايرة:

«صاعد لبروج التحول حيث الفجيعة / حيث يسّاقط الرماد / حيث يستيقظ النشيج وينطفىء السندباد». إن الصعود إلى أبراج التحول «بمعنى المكان (العالى) الذي اقترن في السياق السابق بأندلس الأعماق يكتسب هنا دلالات نقيضة تتمثل في الفجيعة، ورماد الاحتراق، والنشيج والانطفاء».

وقد يقترن العلو بالسقوط مثلما نجد في «أسمع.. في درجات الظلام / وهي تعلو وتسقط، بين المدينة والشمس»، أوبدلالة سلبية أخرى، فيقول: «غير أن الصوارى / نغم جارح القرار» و «غير أن الصوارى وطن للدموع». إن الصوارى التي ترتبط بالسفر والرحيل والانقطاع عن المكان تثير مشاعر الحزن والفجيعة التي تصل إلى ذروتها في «فصل الصعود إلى أبراج الموت». فأن سلسلة التحولات التي أدت بالصفر إلى الصعود إلى (العالى) أو الأبراج، تعادل الموت يتساوى هنا مع الانقطاع الكامل عن الوجود في المكان، وعن تاريخ الشاعر فيه.

لكن سلسلة التحولات تستمر، كما يستمر توليد الدلالات، فيفضى السلبى إلى الايجابي والعكس. ويعود الصعود ليظهر من جديد مكتسبا بعدا دينيا «علامة: / أعلو مع الهواء / علامة: لي فرس.. وها هو الاسراء. إن الصعود الرمزي «الاسراء» في اللامكان «الهواء يؤدي، في هذا المقطع نفسه، إلى أن «يحبل الأرض بالأغانى / وتولد المدينة»؛ فيفضى الصعود الذي كان متجها إلى أبراج الموت توليد الايجابى، كما يتمثل هنا في فعل التخصيب والولادة.

ويرتبط الصعود إلى (العالى) الرمزي في «الاسراء» بهبوط آخر رمزي أيضا هو «المعراج» فيقول «وفي الليل صهوة المعراج / حيث تصّاعد الخطى / ويصير الحلم لونا في سلم الأبراج». هنا تصبح الحركة الهابطة المتجهة إلى أسفل، صعودا للخطى على. سلم الابراج، التي ظهرت من قبل في سياق الفجيعة والموت، وتحمل هنا دلالة مغايرة وإذ يتوحد الضدان، الصعود والهبوط، يتخلق الحلم وتتحقق النبوءة في زمن آخر.

وفي تنويعة أخرى على نغمة الهبوط الرمزي في بعده الدينى يقول:

«وينزل عيسى حانيا عليه، أخضر كالجمان / ينزل في المنارة البيضاء / في الجانب الأيمن من دمشق؛ «فتتوحد في هذا النسق المكانى، السماء والأرض و «العالى» (المنارة، و (المنخفض) بالقياس إليها «الجانب الأيمن من دمشق» ويتأكد الهبوط بوصفه معادلا للقداسة وتداعياتها.

وكلما انتهى شكل من أشكال التحولات، أو اختتمت حلقة من حلقات السلسلة، افتتح الشاعر شكلا جديدا، وحلقة جديدة، وقد يكون الشكل المفتتح مرتبطا بما سبقه أو كاشفا لجانب من جوانبه، فيأتى مازجا بين الصيغة التقريرية «ياحب / عفوك يادمشق / لولاك لم أهبط إلى الأغوار / لم أهدم الأسوار «والصورة الشعرية» أهبط في أغوارى الزرقاء في أرومة القرابة / أبحث عن بديل / أبحث عن بوابة الغرابة»، أو «أسير في أغوارى البعيدة / ألبس وجه النار». هنا يصبح الانقطاع عن المكان هو العلة الأولى التي أدت إلى أفعال الهدم والتدمير والغوص والبحث في الوقت نفسه، في الاغوار البعيدة عن بديل، أوعن فردوس الداخل ليكون موازيا لجحيم الخارج حيث الآخرون «يأتون في نهر من الرؤوس والدماء» أو يلجأ الى «غابة السكينة».

وفي هذا العالم الداخلى البديل تنقطع المعانى عن دلالاتها المعتادة وتلبس ثوب الرفض والغرابة، ويكون لها وجه النار التي تحرق كل ماهو خارجى على حين تضيء الداخل، فتنطلق الحركة، أقراع أجراس الدم الخفى / تحت رداء الارض / أصعد في المشاعل المقيمة / تحت جليد الرفض / أجرى مع الفرات / في زمن سحرى». في هذا السياق كذلك. يصبح لل (عالى) رنين أجراس الاعياد، وضوء المشاعل التي لاتنطفيء، كما أن كل ماهو تحتى يكتسب هذا البعد الايجابى نفسه «تحت موج المدينة / قمقم أخضر / فرشته الرياح / ملكوتا ونامت» إن «القمقم» المغلق السحرى الملقى تحت موج المدينة ولا يظهر

في الخارج ، يصبح يانعا بالخضرة دليل الخصب والحياة .

وبالمثل فان مظاهر الخصب لاتظهر على سطح الأرض لكنها تخفى تحتهـا حلم الشـاعـر وذلـك الفـردوس الأرضي النقيض لملكوت الجوع والبكاء «تحت الماء والثمار / تحت غشاء القمح / وسوسة تحلم أن تكون / أنشودة للجرح / في ملكوت الجوع والبكـاء» . ويستمـر الحلم فـ «ذات يوم / تصيـر القصـائـد بوابـة المـدينـة / نحـو أرض الغـرابة / وطن الأنبياء / ذات يوم / تسير النجوم على الأرض مثل النساء» .

إنـه حلم أن يصبح للكلمـة قوة الفعـل ، وأن يأتي زمن يكـون للشعـر فيـه قوة تثـوير اللغة التي تعد عنصرا مهما في تشكيل أبنية الـوعي في الـواقـع يشتمـل عليـه من جوانب سيـاسية واجتماعية واقتصادية . ولاتعنى الغرابة هنا استغلاق الفهم والتعمية المبيتة ، ومن ثم فصـل الشعـر عن الـواقـع ، واقتصار دوره على أن يكون مبارزة لغوية بين الشعراء من فوق المنابر ، أو أن يحفظ بين دفتى كتـاب فاخـر بوصفـه لعبـا لفظيـا أو ملهاة محيرة كالتيهاء ، ينصبها الشـاعـر سـاحـر الكلمات ؛ وإنما الغرابة ، في هذا السياق ، وإن كانت فعـلا قصـديـا ، فهي فعـل جاد وصـارم في جديتـه إلى حد القداسة . أما التعمد والقصدية ، فيرميان إلى تحقيق هدف العرف اللغـوي يقيم نظـاما لغويا له قانونه الخاص ؛ فالشعر بهذا المفهوم هدم وبنـاء في الـوقت نفسـه ، كما أن الفعل الثورى يغير كائن في الـوقت الـذي يطرح فيه تصوره لما ينبغى أن يكون . وقد تختلف التصورات لكنها تفضي في الحالات كلها ، إلى بناء الحياة وإعادة تنظيمهـا وفق تصـور بعينـه ، وهـذا هو الهـدف الأسـاسي لرسالة الأنبياء . ولهذا السبب يكتسب الفعل الثورى المنطوق شعرا ، أو الحـادث في الواقع صفة القداسة ، لكنها قداسة أرضية ، إذا صح التعبيـر ، يصبـح (العـالى) أى «النجـوم» من خلالهـا واقعا أرضيا وكائنات تسير على الأرض مثل النساء .

وعنـدمـا يتحقق هذا الحلم الأرضي سوف يستطيـع الشاعر أن يغنى ، لكنـه الآن مايـزال يجـوب الأعماق حيث الحركة داخلية ، تتم في «الحدود الخفية» ولذلك فإن الغناء يتخذ صيغة المستقبل «سأغنى» و «سيكـون قنـاعى غريبـا : / يداى طريق وقـوسـان / رأسى نهـر / ووجهي جزيـرة» فالغناء يحدث في زمن آت ويرتبط بهـذه الـذات الشـاعـرة التي تمـر بتحـولات داخليـة ، على حين تستقطب عنـاصـر المكان الخارجى» طريق - نهر - جزيرة « فتفقد هذه العنـاصـر صفـاتهـا الأولى وتخضع لقانون التحولات عندئذ تصبح ذات الشاعر «أول المكان» وتواصل أندلس الأعماق تشكلها .

قلت فيمـا سبق إن تشكـل المكـان الداخلى يلغى النقائض أو يوحدها ومثلما تختفى الحدود بين أقطاب متناقضة مثل (العالى / المنخفض) أو (الصاعد / الهابط) على نحو يؤدي إلى أن يفضى أحـد الاقطـاب الآخـر ، وكـذلـك فإن أبعـادا مكـانية أخرى مثل (القريب / البعيد) تظهر في صورة مشابهة . حين يقول : «لافرق إن دنـوت أو نأيت» أو «أملك في الغيـاب» أو «كـان بين الحضـور الفجيعـة» وهكـذا يكون الغياب والنأى بمثابة حضور مؤثر فعال ، على حين يتخذ الحضور معنى الفجيعة .

وفي سيـاق التحـولات تختفى كذلـك الحـدود بين الـزمـان والمكـان فيتخـذ المكـان صفـة زمـانيـة أو يكتسب خصيصـة من خصـائص الاستقـرار في المكـان ، ومـا يصـاحبـه من نحو الحياة النباتية وازدهارها «الزمن أخضر ، نما وطال / أورق في الجدران والحصـون / الـزمن الأنهـار والتلال / والزمن العيون» ؛ فالزمان يصبـح مكـانيـا ، لا يمتلك فحسب طاقـة ذاتية تتنامى منفصلة عن قانـون الـزمن في الطبيعـة ، وإنمـا تكـون أيضـا طاقـة قادرة على اختـراق المكـان حتى لو كان حاجـزا مثـل «الجـداران» أو مكـانـا حصينـا مغلقـا مثـل «الحصـون» بل ان الزمان ، فضلا عن ذلك ، يصبـح هو نفسـه المكـان فيصير انهاراً وتلالا ويصير عيونا أو مرآة للعالم الداخلى .

إن مفهـوم الـزمان الذي تأسس في مطلع القصيدة بوصفه بعدا مزدوجـا يمثل الماضى التاريخي المدون ، والتاريخ الشخصى أو الفنى الماضى كذلك من ناحية ، كما ظهر الحاضر معادلا لجحيم الخـارج في مقابـل فردوس الأعمـاق من ناحيـة ثانية ، على حين

يصبح المستقبل مجالا لتحقق الحلم والغناء من ناحية ثالثة ، هذا المفهوم يعاود ظهوره في الفصل الأخير من القصيدة وهو «فصل الأشجار» ليكون بمثابة الحلقة النهائية في سلسلة التحولات حيث يتكثف هذا المفهوم نفسه ويظهر بصورة أكثر تحديدا في: «وكان والسواد في طريقه يضيء / يغير الأسماء / يعشق من مات ومن يجيء / ويهجر الأحياء».

إن الزمن المنقضي والزمن الذي لم يأت بعد، زمنان خاضعان للتشكل مثلهما في ذلك مثل المكان الداخلي. وإذا كان الشاعر منفيا من جحيم الحاضر، رافضا له؛ فإنه يلقى بكلمته ويمضي لتورق أشجار غابة الرجاء في زمن لن يشهده الشاعر. ولهذا السبب يصبح لـ «فصل الأشجار» عنوان فرعي هو «مرثيات الصقر وشواهدقبره»، وهذه المرثيات والشواهد تدل على الشاعر، وترشد العابرين إلى مكان الجرح حيث يكون المأوى «خيمة للجراح» و «رواقا» للانتماء، وحيث «غابة للصبح / كل أغصانها جسور / تقتفيها العيون / نحو عبارة / لصباح سواه / والليالي بيوت من الحلم يرتادها المتعبون».

وحين تصل كلمة الشاعر إلى العابرين المتعبين في زمن الذي يجيء تكون لهم بمثابة جسر للعبور نحو المستقبل. هنا يكون العبور انقطاعا عن القوى السلبية الكائنة ووصل في الوقت نفسه، بقوى سوف تكون تتخلق في الداخل. وحين يأتي هذا الزمن تتحقق النبؤة ويسمع الشاعر صوتا نبيا يأتيه من زمن آخر أسطورى «انهض، أناديك، عرفت الصوت؟ أنا أخوك الخضر / أسرج مهر الموت / أخلع باب الدهر»، فالخضر - ولالاسم دلالة اليناعة والاثمار - يعرف بانه صاحب النبى موسى، كما أنه شخصية فعلية وأسطورية في آن واحد، ترتبط بالتواجد في أمكنة عدة وحضور دائم في الزمن، ومعرفة بما هو آت وهو هنا يمتلك القدرة على تلجيم انطلاق قوى الموت العشوائية وهدم حواجز الدهر. لكن هذه القيامة ماتزال كامنة في رحم الغيب، تأتى في صيغة المبنى للمجهول «قيل: بعد القبر، شق القبر / ألقى موته وطار / يبحث عن أمومة / في وطن الانسان / وقيل / كانت زوجة فقيرة / هنا وراء التلة الصغيرة / حبلى / وبين الليل والنهار / في الصمت في التمزق المضيء / تنتظر الطفل الذي يجيء».

وعلى الرغم من أن هذا الزمن مايزال مجهولا، بعيد الحدوث، إلا أنه ليست هناك فروق حقيقية بين ماحدث ومالم يحدث في هذا العالم الحلمى، إذ تتداخل الحدود بين الماضي والمستقبل، وبين الزمان والمكان، وتصبح «أندلس الأعماق» هي المكان الشعرى الذي تتوحد فيه الذات مع عناصر الطبيعة وكائنات الكون، وتتولد منها علاقات ألفة البيت، وحنو الزوجة، وأمان رحم الأمومة، مكان الانتماء الحميم؛ فتلتئم في هذه الذات شظايا الزمن الأسطورى والتاريخى والشخصى في زمن الشعر الذي ينبىء بولادة طفل الزمان الذي يجيء والذي يتخلق لغويا في قصيدة شعر.

*

طرحت في بداية الدراسة فرضية مفادها أن عمل المخيلة الشعرية لدى الشعراء الذين حددتهم، وتم اختيارهم بسبب ظهور «موتيفة» الأندلس في قصائد لهم لتكون معادلا شعريا لفكرة الوطن في المنفى، يتشكل في أنساق تكشف عن المفاهيم الخاصة بالمكان.

ويعتمد تشكل النسق المكانى لدى كل شاعر على جدل الداخل، بما يشتمل عليه من مكونات خاصة وطاقات إبداعية تتفاعل مع فكرة المكان الداخلى، أو التصور الذهنى للمكان من ناحية، والخارج متمثلا في أبعاد موضوعية واجتماعية مستمدة من الواقع المعيش من ناحية ثانية. ويكشف النسق المكانى بالاضافة إلى ذلك، عن نسق أكثر شمولا لمفاهيم الوجود لدى الشاعر ذاته وللثقافة التي ينتمى إليها. وقد طرحت تصورا بعينه للأندلس، المكان التاريخي، الذي يعد مكونا مهما من مكونات بنية الثقافة العربية يمثل مرحلة من مراحل الابداع الحضاري في هذه الثقافة ويتم استدعاءه زمن آخر، هو زمن الشعر.

ولقد كشف تحليل القصائد التي تناولتها الدراسة عن أن النسق الدائرى المكانى، الذي يتخذ خصيصة زمانية، يستقطب أشكال

حركة الخيال اللغوى في تصويرها لاستعادة المكان الضائع . أو الفردوس الأرضى المفقود، عند أكثر من شاعر ممن تناولهم الدراسة . وسواء اتخذت الحركة نفسها مسارا دائريا ماديا ملموسا عند البياتى، يقترن بمفهوم مماثل للزمن بالمعنى المطلق، أوكان النسق الدائرى يعبر عن مفهوم بعينه للمكان الذي يكرر سقوطه في زمن يعيد نفسه في دورات كما عند مطر، تؤدى كل دورة منها إلى تثبيت آليات الاتباع مما يفضي إلى ضياع جديد بين الزمان والمكان ، فإن الحركة تخفق فى الحالتين في استعادة المكان حين يكون مجالها مطلق الزمن او الماصى. ويؤكد حجازى هذا المفهوم نفسه في قصيدته حين يبرز استحالة استعادة الماضى من ناحية، وهشاشة الذكرى المستعادة التي لا تصمد أمام حقائق الواقع من ناحية ثانية.

يؤدى الاخفاق في استعادة المكان إلى طغيان العناصر المكانية التي تحمل دلالات الجدب، وتراجع العناصر الأخرى المرتبطة بتحقق فعل التخصيب البشري وتخصيب اللغة لدى الشاعر الأول، أو الهدم والتدمير والرفض العنيف لميراث الاتباع ومن ثم الخروج وغياب دور الابداع المؤثر في تشكيل أبنية الوعى، لدى الشاعر الثانى، أو أن تطمس معالم المكان قوى الموت والامحاء والغرق؛ فينقطع الشاعر، مغنى الجماعة ، عن دوره وقضيته ومن ثم علة وجوده كما حددها حجازى في قصيدته.

وإذا سلمنا بأن النسق الدائري يرتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم المكان الزمانى في الثقافة العربية على حين يثبت تحليل القصائد استحالة استعادة المكان حين يكون مجال حركة الخيال الزمن المطلق ، أو الماضى، أو الحاضر، فإن جانبا آخر لهذا المفهوم نفسه يظهر عند درويش. ينطلق جدل الداخل والخارج في شعر درويش من الحاضر كذلك ليكون الحاضر مجالا لحركة الخيال التي تظهر مقيدة ومحاصرة في الزمن الآنى، على حين يكون للعناصر المكانية ذات الطبيعة المتضادة مثل (المفتوح / المغلق)، أو (المتسع / الضيق) خصائص متساوية من حيث دلالاتها السلبية وتضافرها مع قوى الحاضر المحيطة للحركة والمهددة لها. ولكن الحركة إذ تصل إلى نهاية دورة من دورات الزمن تؤدى إلى ضياع جديد للمكان لاتعود إلى الماضى وإنما تفضى النهاية إلى بداية جديدة. وهكذا لاينغلق النسق الدائري، ويصبح مفهوما مطلقاً أو نهائيا لا رد لا حكام انغلاقه في الماضى والحاضر، وإنما تؤدى النهايات المفتوحة إلى توليد البدايات والعكس. ويتقاطع هذا المفهوم مع مفهوم النسق الدائري فينفي فكرة العودة إلى الفردوس الضائع، لكنه لايتوقف عند هذه النفطة وإنما يواصل حركة الذهاب من الآنى المحيط إلى مايأتي.

إن النسق الدائرى يجد نقيضه عند سعدى يوسف الذي يقدم نسقا يتخذ مسارا خطيا يعتمد على ازدواج الذات وتعددها وتداخلها مع حركة الأشياء في المكان والزمان، وهى حركة تمتلك قانونها الحاص الذي لايخضع لسكونية قوى الواقع ومن ثم ينفتح النص على احتمالات استمرار هذه الحركة، منفصلة عن منطلقها الذاتي الأول، ومتجهة إلى زمن يأتى لن يشهده الشاعر. لهذا السبب فإن المسار الخطى عند سعدى يوسف لايرمى إلى استعادة المكان الضائع أو يخضع لدائرة الزمن بل يتحرك من الحاضر المحاصر بقيم عنصر مكانى يحمل دلالات سلبية هو السوق، يطلق الحركة ليكون لها قوانين تفاعلاتها الخاصة التى تتم في زمنها الخاص.

وقد تجمع حركة الخيال في تشكيلها للمكان الداخلى بين النسق الدائرى والنسق الخطى، الذي يبدأ من نقطة ليصل إلى نقطة تالية، وأكثر من شكل من أشكال الخيال التي ظهرت عند شعراء آخرين في هذه الدراسة مثلما نرى عند أدونيس. ويعتمد هذا المفهوم المركب للحركة عند الشاعر على التحولات والتوالد الذاتى الذي يتم في دورات، أو في حلقات تقضى الواحدة منها إلى الأخرى مشكلة نسقا حلزونيا يتخذ مسارا خطيا ويتكون من دوائر متلاحقة في الوقت نفسه. ويتقاطع هذا المفهوم مع توالد البدايات مع النهايات المفتوحة عند درويش ، ومع أشكال الازدواج والتعدد لوحدة الذات عند سعدى يوسف وانتظام هذه

الاشكال في مسار خطى. لكن تشكيل المكان عند أدونيس يتخذ طابعا شديد التعقيد والتراكب بسبب التفاعل بين النسقين من ناحية وخصائص مكونات الخيال من ناحية ثانية.

إن الذات التي تمر بسلسلة التحولات، وتستقطب عناصر كونية ومكانية كما تستقطب الزمن بأبعاده الفعلية والمجازية والأسطورية، تخضع هذا كله للتشكيل وإعادة التشكيل، على نحو يؤدي إلى أن يكون المكان الزماني في القصيدة بناء فنياً موازيا ومعادلا ليس للمكان الضائع وحده وإنما للكون. بكلمات أخرى إن القصائد التي تناولتها هذه الدراسة من الشعر العربي الحديث تنطلق، وفقا للتصور الذي قدمته في بداية البحث، من أن الشعر بناء يستمد ركائزه من أبنية الثقافة التي ينتمي إليها الشاعر، لكنه لايخضع لها بل يشكل بناء موازيا ومعادلا لهذه الأبنية يعكس آليات انتاج المعرفة لا لتثبيتها وانما لكشف تناقضاتها. ومن هذا المنطلق تقدم القصائد التي تناولتها الدراسة تصورا يناقض التصور الذي ينبنى على امكان استعادة المكان الزماني، كما تمثل فى مرحلة تاريخية ماضية حتى لو كانت مرحلة مهمة من مراحل الابداع الحضارى في الثقافة العربية مثل مرحلة الأندلس.

وفي مقابل استحالة عودة الماضى وتداعى الحاضر يقدم الشعر بناء فنيا للمكان الزمانى يعتمد على التشكيل المركب الذي يتم وفق قوانين تفاعلاته الخاصة، مما يؤدي إلى الخروج من دائرة الزمن المغلقة إلى نهايات مفتوحة تدفع الحركة في القصيدة كي تتنامى وتستمر وتنتقل من مرحلة إلى مرحلة تالية. ويتم هذا البناء بواسطة اللغة التي يعمل الشعراء على تخصيبها وبث حركية الابداع في تراكيبها ومن ثم تأكيد دور اللغة في تشكيل أبنية في الثقافة العربية المعاصرة، الآن وفى زمن يأتى.

الهوامش

١ - Ann Shukman, Literature and Semiotics, study of Writings of Y. Lotman, North holland PubLishing Company 1977. p. 19

٢ - Gerard Genette, Figures of Literary Discourse, Basil Blackwell - Oxford 1982, p. 29

٣ - أعتمد هنا على مناقشة جينيه Genette لأراء كوين Cohen في كتابه «بناء لغة الشعر» Structure du Langage Poetique. ويعرف كوين لغة الشعر بوصفها فجوة (ecart) - gap، أو انحراف عن العرف اللغوى norm ويضيف جينيه أن الانحراف لايعني انحراف متغير بالنسبة إلى ثابت ولكنه على النقيض تماما، فلغة الشعر ضد نثرية antiprose لمزيد من التفاصيل حول آراء كوين انظر: Ibid, p. 96

«بناء لغة الشعر» تأليف جون كوين، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء ١٩٨٥. خصوصا فصل بعنوان «الوظيفة الشعرية» ص ٢٢٥ - ٢٥٠

٥ - استخدم هنا كلمة المنفى بالمعنى الواسع الذي لايقتصر بالضرورة على الخروج الاجبارى والنفى من الوطن، وإنما قد يكون الخروج اختياريا؛ فعبد الرحمن الأول الملقب بالداخل، أمير أموى فرّ من الاضطهادات التي مزقت شمل أسرته إبان حكم الدولة العباسية، وأقام إمارة قرطبة عام ٧٥٦م. ولقد صاحب قيام دولة الأندلس حركة أدبية وفنية وعلمية مزدهرة قد نجد مثيلا لها في تاريخ الأدب الحديث في حركة المهجر على الرغم من أن الحركة الأولى كانت تدعمها سلطة الدولة بخلاف الحركة الثانية، ولكن لتقصى أوجه التماثل والاختلاف مجال آخر. وأكتفى هنا بهذه الاشارة وأعنى بها أساسا وحدة الدوافع التى تؤدى الى انتاج فكرى متميز في ظروف مشابهة.

لمزيد من التفاصيل عن قيام دولة الأندلس والحركة الأدبية والفنية فيها، انظر:

- دائرة المعارف الاسلامية، كتاب الشعب، دار الشعب: القاهرة، المجلد الخامس، ب. ت، ص ص ١ - ٦٧

- الطاهر أحمد مكي، دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، (ط٢) دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣.

- جودت الركابي، في الأدب الأندلس، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠.

- محمد عابد الجابري، نحن والتراث، دار الطليعة للطباعة والنشر، (ط٢) بيروت ١٩٨٢. خصوصا فصلان بعنوان «ظهور الفلسفة في المغرب والأندلس - ابن باجه وتدبير المتوحد» و «المدرسة الفلسفية المغرب والأندلس - مشروع قراءة جديدة لفلسفة ابن رشد» ص ص ٢٤١ - ٣٧٢

٦ - أعرض في هذا الموضوع لرأيين أولهما لجاستون باشلار في كتابه «جماليات المكان»، وثانيهما للروائي غالب هلسا مترجم الكتاب أنظر: جاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، كتاب الأقلام، دار الجاحظ للنشر، بغداد ١٩٨٠، مقدمة المترجم من ص ٥ - ١٣

٧ - أعتمد في هذه الاشارة على دراسة منشورة في العدد السادس من مجلة «ألف»، ليوري لوتمان بعنوان «مشكلة المكان الفني» ترجمة سيزا قاسم. وقد أتاحت لي الأستاذة المترجمة الاطلاع على مخطوط الدراسة فلها الفضل.

٨ - الاشارة هنا الى قصائد كتبت عن أسبانيا الحديثة أو شخصيات فنية أسبانية كلوركا، على سبيل المثال، وهو من الشعراء الأسبان الذين كانوا محور قصائد متعددة خلال الخمسينات والستينات، وارتباط ظهور أسبانيا المعاصرة وشخصياتها الفنية في هذه القصائد بعلائق المكان التاريخي، ومغزى هذا الظهور مقارنا بخصائص جماليات الأندلس في القصائد التي ركزت على المكان التاريخي وحده ولكن هذا مبحث آخر يخرج عن مجال اهتمام هذه الدراسة والحيز المتاح لها.

٩ - أنظر: مقدمة الأعمال الكاملة لبدر شاكر السياب، بقلم ناجي علوش، دار العودة، بيروت ١٩٧١، ص (١١١).

و «فصول» عدد خاص عن صلاح عبد الصبور بعنوان «الشاعر والكلمة» ملف وثائق وصور، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١.

١٠ - كتب يوسف قصيدة «عبور الوادي الكبير» عام ١٩٧٢ في بغداد بعد عودته من منفاه الذي استمر سبع سنوات (١٩٦٤ - ١٩٧١) كما كتب أحمد عبد المعطي حجازي «مرثية للعمر الجميل» قبل مغادرته مصر.

انظر: سعدي يوسف، مقدمة الأعمال الكملة، بقلم طراد الكبيسي، دار الفارابي، بغداد ١٩٧٩ ص ١٠

وأحمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت ١٩٨٢.

١١ - أكتفي هنا بالاشارة إلى المواضع التي وردت فيها مفردات دالة إلى الشكل الدائري وتنويعاته الممكنة، أو اتجاه ذاتها دون تحليل تفصيلي يخرج عن مجال الحيز المتاح لهذه الدراسة.

ويمكن تحديد هذه المواضع فيمايلي:

- أرض تدور في الفراغ ودمٌ مراق» (الأعمال «الموت في غرناطة» جـ ٢ ص ٣٣٥)

- «حيث الشاعر الأندلس... فوق المدن المفتوحة المقطوعة الأثداء حيث / القمر الولي في عيون قارىء طبول الملك الأخير / في «قرطبة» يغيب في البحر» (نفسه «الزلزال» ص ٣٣٤)

- تحملين عصفوراً ووردتين من حدائق الحمراء... والعذراء مثل ريشة تدور حول نفسها / تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف «الحمراء»... صاح الغجري خائفا توقفي أيتها الريشة في / مدار هذي اللعبة الفاجعة العذراء دارت دورتين (نفسه - «الأزهار» ص ٤٩٥)

* يرى باشلار أنه من خلال فحصه الظاهراتي لصور الاستدارة وجد أن ميشيليه يثبت أن العصفور كروي تماما تقريبا، وعلى الرغم من أنه يظهر في شكل سهم منطلق في الفضاء إلا أن ميشيليه التقط العصفور في وضعه الكوني حيث يمثل الوجود المدور أو الوجود المستدير الذي تتمركز فيه الحياة المحمية من كل جانب وكأنه كرة حيّة تحمل هدوء وطمأنينة كل استدارة. أنظر: باشلار، سابق ص ص ٢٦١ - ٢٦٢

- «في قصر الحمراء... / مملكة السنبلة، الآن، أراها تنهض بعد الموت / يتحرك في داخلها شعب كخلية نحل... يجرح خد الأرض العطشى، فتدور على قرني / ثور مذبوح ... من أبعد نجم يخرج (لوركا) من بين «الأقواس» (مملكة السنبلة - ص ٢١)

١٢ - عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة ١٩٨٤، من ص ٧ - ١٢

١٣ - جاستون باشلار، النار في التحليل النفسي، ترجمة نهاد خياط، دار

الأندلس، بيروت ١٩٨٤، خصوصا فصلان بعنوان «النار والجنس» و «النار والطهر» ص ص ٤٣ - ٥٥ و ٩١ - ٨

وجدير بالذكر أن النار في اللاشعور تعرف بوصفها الفاعلية المذكرة التي تكسب المادة المؤنثة شكلها، وهذه المادة امؤنثة، في التصور البدائى، هي الماء. ويعتمد هذا التصور على أن النار والهواء، في اللغة الفرنسية، وهن لغة مؤلف الكتاب، كلاهما مذكر، وأما الماء والتراب فكلاهما مؤنث، على حين أن هذه العناصر كلها في اللغة العربية مذكرة ماعدا النار، ومن ثم يأتى الربط بين النار المرأة ولغة الشعر في قصيدة البياتى متسقا مع الدلالة الكلية للقصيدة.

لمزيد من التفاصيل حول التصور السابق، انظر الكاتب نفسه، ص ص ٤٧ - ٤٩.

١٤ - يختلف مفهوم الدائرة الذي رصده باشلار في الشعر الغربي عن المفهوم نفسه عند البياتى، وعلى حين يدل في الحالة الأولى على الهدوء والطمأنينة فانه يشير عند البياتى الى حالة قلق ووحدة وبحث دائب عن قداسة ضائعة.

انظر: باشلار، سابق، ص ٢٦٢

١٥ - محمد عفيفي مطر، كتاب الأرض والدم، وزارة الاعلام، ديوان الشعر العربي الحديث (١٦)، بغداد ١٩٧٢، ص ص ١١ - ٢٠

١٦ - نستطيع أن نحصل على تعريف دقيق لمفهوم العلاقة عند بيرس Pierce، وايكو Eco، فالعلاقة عند إيكو تشتمل على كل شيء يمكن أن يؤخذ على أساس من التقاليد الاجتماعية الثابتة بوصفه شيئا يشير الى شيء آخر، ولقد عمق إيكو هذا المفهوم فيما بعد وخصوصا في كتابه «نظرية الشفرات» Thecry of Codes، أما بيرس فقد قدم تعريفا للمفهوم نفسه في خطابه إلى السيدة ولبى في ١٢ اكتوبر ١٩٠٤، قال فيه «العلامة هي شيء ما، تقودنا إلى معرفة شيء آخر، لمزيد من التفاصيل. انظر:

فصل بعنوان «انتاج العلامة» Sign production، الصفحات ٦٣ - ٤٦ وانظر كذلك الاشارات في الكتاب نفسه ص ١٦٧.

١٧ - لوتمان، سابق.

١٨ - دائرة المعارف الاسلامية، سابق.

١٩ - أدونيس، الأعمال الكاملة، المجلد الثانى (ط ٢) دار العودة، بيروت ١٩٧١، ص ص ٢٥ - ٤١٠.

٢٠ - سوزان ستتكيفتش، القصيدة العربية وطقوس العبور - دراسة البنية النموذجية، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، مجلد ٦٠ ج ١، دار الفكر للطباعة، دمشق ١٩٨٥، ص ٥٨. لا

٢١ - سعدى يوسف، الأعمال الكاملة، دار الفارابي، بغداد ١٩٧٩، ص ص ١٧٥ - ١٨٠.

٢٢ - أحمد عبد المعطى حجازى، الأعمال الكاملة سابق، ص ص ٥٤٦ - ٥٥٩.

٢٣ - محمد بدوى، كائنات مملكة الليل، فصول، المجلد الثالث العدد الثانى، يناير / فبراير / مارس ١٩٨٣، ص ٣٣٩.

٢٤ - لوتمان، سابق.

٢٥ - الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الثقافة، معهد البحوث والدراسات العربية، الدراسات الخاصة ٤٢، دار غريب للطباعة، القاهرة ١٩٧٨، من ص ٥٨ - ٦٥

٢٦ - محمود درويش، ثلاث شهادات شفوية، الشهادة الثالثة، الكرمل مجلة الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، مؤسسة بيسان للصحافة والنشر قبرص، العدد ١٩٨٣٠٧، ص ٢٢٧ - ٢٣٣.

٢٧ - نفسه ص ٢٣٣

٢٨ - نفسه، ص ٢٣٣.

٢٩ اعتدال عثمان النص، نحو قراءة نقدية ابداعية لأرض محمود درويش فصول المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر / نوفمبر / سبتمبر ١٩٨٤، ص ١٩١ - ٢٠٨

٣٠ - Georges poulet La oistance interioure pris 1952 p. 186

٣١ - اعتدال عثمان، سابق.

٣٢ - محمود درويش، حصار لمدائح البحر، دار سراس للنشر، تونس ١٩٨٤، من ص ١٧ - ٢٤

٣٣ - باشلار، سابق

٣٤ ـ درويش ، حصار ، «أقبية ـ أندلسية ـ صحراء» ، سابق من ص ١٩ ـ ٢٤

٣٥ ـ درويش ، حصار ، «قصيدة بيروت» ، سابق ، ص ٩٣

٣٦ ـ جدير بالذكر آن «موتيفة» أو مدينة من مدنها ترد في مواضع أخرى من الديوان نفسه ، ليس بالمعنى الذي شرحته ، إذ ترد مرة لتقترن ببيروت ، فيقول الشاعر «بيروت من قصب ومن ذهب ، وأندلس وشام» (قصيدة بيروت ـ ص ٨٩) ، وترد مرة ثانية في سياق مفارقة ساخرة وجارحة تصف الواقع العربي «في كل مئذنة حاو ومغتصب / يدعو لأندلس / ان حوصرت حلب» (مديح الظل العالى (ص ١٤٢) . وترد ، بالاضافة الى ذلك ، مرة ثالثة في سياق مختلف يتشكل من ثنائية الحب / الموت ، فتكون طرفا ثانيا ، على حين يقف الشاعر على معبر لحظة اختيار حاسمة في حياته ؛ فيقول «رأيت على الجسر أندلس الحب والحاسة السادسة» يطير الحمام ـ ٢٣٦)

إن فحص الموضعين الأولين يكشف عن أن ذكر الأندلس بوصفها مكانا له دلالته التاريخية ، لكنه لايدخل في سياق يشير إلى فكرة الوطن في المنفى على حين نجد أن النسق المكانى الأخير لايشير كذلك إلى الفكرة التي ذكرتها ، ومن ثم تفقد (موتيفة) الأندلس ، في هذه المواضع الثلاثة ، صفتها الحركية ودلالة الذهاب إلى المكان ـ الحلم ، وتخرج ، بالتالى ، عن مجال هذه الدراسة .

٣٧ ـ درويش ، حصار ، «اذا كان لي أن أعيد البداية» سابق ص ٢١٠

٣٨ ـ محمود درويش ، عند «أبواب الحكاية» الكرمل ، العدد ١٦ ـ ١٩٨٥ ، ص ٢١٠ .

٣٩ ـ أعتمد في شرح هذا التصور لمفهوم التاريخ عند درويش على الدراسة التالية :

Barbara Harlow. palestine or Andalusia

وقد جاء في هذه الدراسة عرض لرأى الكاتب الفلسطينى فوازتركي في دراسة له بعنوان : Meaninp in palestnian History

٤٠ ـ من خصائص حركة الخيال اللغوي عند سعدى يوسف ذلك البحث الدائم لاكتشاف حركية الأشياء وجدليتها ، واكتشاف لغتها ، فالعينى عند سعدي يوسف مفرد من مفردات لغة جامعة يحاول الشاعر ادراك دلالتها وعلاقتها وسياقها ليترجمها شعر . لمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة . انظر :

فريال غزول ، قصائد صمتا ، فصول ، المجلد الأول ـ العدد الرابع ، يوليو ١٩٨١ ، ص ص ٢٤٣ ـ ٢٤٧ .

٤١ ـ سعدى يوسف ، الأعمال ، سابق . ص ١٦٨ ـ ١٧٢ .

٤٢ ـ نفسه ، ص ص ٦١ ـ ٦٦

٤٣ ـ نفسه ، ص ص ١٠١ ـ ١٠٥

٤٤ نفسه ، «حوار معُ الأخضر بن يوسف» ص ١٠٢

٤٥ نفسه ، ص ص ٣٥٩ ـ ٣٦٠

٤٦ ـ أتناول هذه النقطة بحذر شديد إذ يلجأ الشاعر إلى تحقيق التمازج بين المتدارك والكامل على نحو لابد من معرفته بصورة تفصيلية تخرج عن مجال هذه الدراسة . واكتفى هنا بالاشارة إلى القصيدة وتبدأ كما يلي :

منتصف الليل

في «الباثسين» أراك تبحث في الظهيرة

لقد أطفئت الحمراء

ووراء بهجة المدينة . والمخازن . عن حكاياك الصغيرة

في الساحة

عن منشد أعمى . وزاوية تدور بها القصائد

عيناه في الساحة

سرية عن ذلك السفح الذي قتلوا به لوركا . وعن بقيا قصائد

خطوته في آخر الساحة

. . . .

٤٧ ـ سعدي يوسف ، الأعمال ، سابق ، من ص ١٧٥ ـ ١٨٠ والوادي الكبير اسم أهم أنهار الأندلس ، ويعرف أيضا باسم النهر ونهر قرطبة انظر : دائرة

ملكة الليل

كاظم الاحمدي

صباحات كثيرة تمّر، مذ سنتين وشهرين، صباحات كثيرة تمّر.

وفي كل صباح يحدث الشيء نفسه، بتكرار ممل. كأن الزمن يدور على لولب ساقية، مغمض العينين. اليس ذلك مضجراً!... انه لمضجر جداً ان تراه من داخل غرفتها... ثابتاً في المكان، كما الاثاث ثابت ومركوز في الارض كأعمدة الكهرباء الأزلية.

أثاث يأكل حواشي جدران الغرفة؛ بلونه الواحد؛ أسود باذنجاني إختارته في نشوة. كان أعلى من قامة امرأة؛ للتو تدخل بوابة الحياة؛ وأعلى من قامة رجل؛ للتو يقف خارجاً للحياة.. سواء في بكور الصباحات او في بكور المساءات. كانت تراه، قبل النوم وبعده فيصير الليل في عينيها ليلاً أسود ثقيلاً طويلاً؛ تلتقي نهايته بمثل ليل سابق. وكمثل صباح، خفيف الجناح ولكنه ليس طويلاً يذوب دونما رغبة منها.

وفي كل صباح يحدث الشيء نفسه؛ فتستطيع هي ان تعيد مسارات الليلة الماضية؛ دقيقة دقيقة؛ وأحيانا ثانية ثانية مذ لحظة اندساس جسدها الفتي تحت غطاء السرير الصوفي الى لحظة تفكك أحلامها الصغيرة. غير انها؛ حينما تجلس الى مرآتها، تشعر بلذة غريبة وهي تسوي معالم وجهها بالطلاء الوردي الخفيف؛ وشفتيها بالطلاء الرماني الأحمر. وشعرها الليلي بالمشط العاجي. كانت تبدو كملكة اقتربت ساعة تتويجها. شعور يفيض بلذة خاصة، ينتابها عند نهاية كل ثلاثين ليلة.. هي وحدها تدرك الدقائق والثواني، التي تتحرك فيه؛ وقد أسمت هي هذا اليوم؛ بيوم الملكة، وكان تماماً كيوم ملكات الفراشات؛ اعتادت فيه ان ترى شعرها الاسود الطويل، يهبط منثوراً كخيوط الحرير الى حدود فخذيها ـ وهي جالسة؛ بانحدار سريع مموّج من فوق الكتفين والنهدين الممتلئين بالعنفوان الحاد. تاركاً رغوة سوداء تفيض دفئاً خبيئاً على حضنها. وكانت لاتزال أحلام صغيرة عالقة في ذهنها. بقية من ايام صباها الطري؛ هي الاخرى تفلت لتهبط الى عمق رأسها، فتجعلها تحدق الى مرآة الصباح؛ تنظر الى عينيها الدافقتين بلمعات شلالات من بريق ضوء رائع. ترى عينين تطلان من خلل المرآة على زوايا الغرفة، ثم بهدوء ملائكي؛ كما تنزل ملكة من سلم؛ هبطت عيناها على السرير وأماكن أخرى من الغرفة. غرفتهما الخاصة.

فجاءة يتدفق احساس آخر، يهشم هدوء العينين، فيتحول الى حركة عنيفة، حركة سريعة خطفت خلالها حدقتا عينيها كل معالم الغرفة.. رغم معرفتها اليقينية بكل جزء من اجزائها؛ إلا انها كما لو كانت تكتشف بدأت اولاً بمعالم الجهة القريبة من غطاء السرير الصوفي؛ تلك التي تقع وراء ظهرها وأمام عين المرآة. رأتها محملة بآثار جسد فتي رقيق متعب، يبدو انه قد تلوى كثيراً في مكانه بحيث ظهر محصوراً في ثنية صغيرة وقد سدت عليه بعض منافذ الطرق الليلية. ثقل شيء ما كان يدوس فوق الصدر، ثم فوق الرأس، الى حد جعلها ترى معه، كأنما هناك إبر زرقاء تنغرز في لحمة الجسد، غير ظاهرة لعينيها... كادت تختنق،

وكادت تصرخ؛ وربما اختنقت وصرخت كما في الليلة الماضية، دون ان تدري! إذ لمحت آثار أصابع يدها. آثار أصبعين أو اكثر من يدها اليمنى ـ مازالت في طرف المخدة. حيث اعتادت ان تضعها. وفي الطرف الذي أمام عين المرآة، قريباً من شلال شعرها الاسود، لمحت الجهة الاخرى من السرير. الجهة الفارغة الباردة.

الفراغ الذي يدوم مع الجسد الفتي طوال ثلاثين ليلة شتائية..

ليس ثمة عشب الآن! حتى في المرآة التي هي جزء مكمل للاثاث الثابت ـ لاتضفي شيئاً على فراغ تلك الجهة الباردة. كانت اذن جرداء تشبه صحراء منداة مفتوحة من رأسي السرير الى احد القدمين. لاشيء يملؤها غير صمت قاسٍ؛ وغطاء صوفي ـ منفرد، لجسد غائب، مازال مركوناً في الطرف السفلي عند القدمين... لم تمسسه يد بعد، اذ بقيت طياته الثلاث على حالها ـ كما وضعته يداها الرقيقتان مساء البارحة. وكما هو في مساءات الليالي الثلاثين... ظهرت الصحراء، بينها وبين المخدة الثانية، ملغومة ببحار كامنة من الكوابيس الليلية والجوع والعطش..

ظهرت على عمق الليالي. طويلة. أيقنت ان الايام القليلة من أجازته، غير قادرة على ردم الفراغ او ملئه. فالصحراء تحيط بها، من الأعلى والاسفل؛ وبدت آثار جسدها كحوض ماء فارغ أيضاً ينعكس في عين المرآة.

مرّة اخرى كان الرعب والخوف... الكوابيس والجوع والعطش.

يخدعها اتساع المرآة؛ وانفتاحها على زوايا الغرفة. كل شيء ثابت هنا؛ حتى دقائق الصباح وثوانيه. ومع ذلك؛ صارت المرآة تتآمر بعناد على عينيها، فقد أرتها ـ في الزاوية ـ سترة وقمصاً أزرق بلون سماء شتائية؛ وحزاماً جلدياً. أدركت ان هذه الاشياء. بقية قامة الجسد الغائب. هي التي علقتها هناك...

وفي يوم ما كانت تشع الدفء في الغرفة. وفي عين المرآة.. هي التي تحني ظهرها وتمد يدها الى اسفل قدم السرير، لتخرج الحذاء الأسود. وتضعه عند قدميه؛ في مكانه حيث يقف هو الان ـ في المرآة، تراه مديد القامة. ذراعه اليمنى ـ دائماً الذراع اليمنى ـ تدخل في ذراع القميص، هكذا كان يرتديه، وترى قامتها في عمق المرآة. الرأس قريباً من الكتفين. وقامته هو، نغطي شعر رأسها الاسود، وترى الرأس قد اندس في شعر صدره... وما زالت الذراع اليسرى مدلاة خلف ظهره؛ هي التي تمسك بها ـ دائما ـ كأنما لاتريدها ان تغطي صدره؛ لقد اعتادت ذلك ايضاً بعد انطفاء جذوة الخجل بينهما... تلك الذكرى!! وتتذكر الوجه الصباحي ـ تشم فيه رائحة معجون الحلاقة المعطر... تتذكر الكفين الرقيقتين ـ قبل ان يؤثر فيهما أخمص البندقية، وهما فوق كتفيهما، في كل كف ـ كانت ترى ـ قبضة من شعرها الأسود؛ يسويها بين اصابعه، او يلفها أحياناً كحبلي أرجوحة. فيجذبها الى صدره؛ برقة يلتصق جسدها بجسده، ووجهها يحدق الى وجهه. حتى القدمان يتوتران قليلاً، تصعد نيهما هزة ناعمة، فيعلوان بقامتها. عالياً عالياً الى رأسه.

كانت تتنفس صباحاً عذباً بعد كل ثلاثين ليلة. فتسمع صوته بتسرب من مكان ما ـ قبل دخوله الى البيت. صوتاً دهنته شمس صيف او سماء شتاء يندس في أذنيها منغماً. فيرق جسدها الطري، وترفع قامتها في عمق المرآة:

ـ أنت جميلة. جميلة الى حد يكاد جمالك الملكي يبهر عيني!»

وهي تصعد قامتها لتلحق بكلماته، كانت تقول!

ـ هل تراه أنت، حقاً أو «أحقاً تراني هكذا!»

فيقول هو:

ـ سآخذه معي؛ في كل عودة آخذ منه شيئاً، أعيش به ايامي.»

لكن الصوت لم يدم طويلاً. اذ تصعقها عين المرآة بصوت آخر خفي، وبارد أيضاً... في كل صيف تنضج الأعناب وها ند مرّ عليك صيفان... يجعلها الصوت تفطن الى الاشياء الأخرى، حسناً، تفطن الى السنتين والشهرين ذلك هو الزمن الطويل الفارغ الذي يدور حول لولب الساقية..

رأت سطوع جسدها... الخدين والشفتين، الفخذين والنهدين، يفور فيه دم يكاد يرى أو يشع؛ كان ينقل الى ساعديه رعشة كهربية، تتسرب من أصابع يديه، فتنساب مع

مجرى هضباتها . . كأنما كان يلتقط حب الرمان من آنية مذهبة - آنية لم يرها هارون في لياليه وصباحاته . .

كانت اذن سنتين وشهرين ، لم يكن لهما مثيل في أيام الناس . ظل المشط العاجي يجوس منتصف الغابة السوداء ؛ فيفلت الشعر من بين اسنانه ؛ كجناح ليل يفلت من عين الشمس . . ليس يد التي تسري في عمق الغابة . . انما المشط العاجي . . المشط . . يفرق شعر رأسها الاسود الطويل .

تلتمع في عين المرآة شفتان حمراوان حمرة شفق الربيع . . هي ترى، ثم ينكسر جفنان مخضبان بلون الجنة ، فينطبقان على عينيها . .

وتتذكر ثانية . .

لم تكن الايام القليلة من اجازته الأخيرة بكافية ، لأن تملأ جسدها بالدفء والحركة . حدقت الى بطنها - عود بان ، خيط حرير ، غصن مياس - ولكن فاجأتها عين المرآة ؛ . لاشيء يضيء تلك الايام . أكان يخشى ذلك . قالت عين المرآة ؛ ثم قالت بالحاح :

- لم لايكون الضوء ؛ إنه الأفضل » .

فقالت هي ذاتها

- « لم لايكون الضوء ؛ إنه الأفضل حقاً ! »

كررت الصوت ، كمثل ما قالته المراة ، حرفا بحرف - كصدى الجبال والهضاب ؛ حدقت ثانية الى السترة والقميص والبنطلون والحزام الجلدي ، فصارت ترى القامة الغائبة تقترب . . وقامتها تطول وتقترب .

تلتصق القامتان ؛ كأن ساعة التتويج قد دنت . .

وكما في ذاكرة الثلاثين ليلة . . يأتي صباح جديد . .

فتسمع دقات القلب كدقات الباب .

والتأريخ يوافق الأيام القليلة من إجازته الجديدة .

قالت عين المرآة ضاحكة :

- «هذه المرّة ، سأجعله يعطيني بهاء الضوء ؛ أعيش به أيامي ! »

قالت هي ذاتها !

- «علامة حب ! »

فقالت عين المرآة :

- «علامة بقاء ! ! »

فلم تكرر الصوت كمثل أول مرّة . . لأنها ادركت ان طلاء خديها الوردي ، وطلاء شفتيها الأحمر الرماني ، وشعرها الأسود . . وأثاث الغرفة الباذنجاني ، والمشط العاجي والمراة ؛ والزوايا المملوءة بالضوء . . هي نفسها - آخذت تتالف وتقترب الى نفس الملكة . . ملكة ليلة الأجازة الجديدة التي ستبدأ مذ لحظة اندساس الفتى تحت غطاء السرير الصوفي .

* * *

أمي

عدنان الصائغ

● لأمي
اذا انسدل الليلُ ـ حزنٌ شفيفٌ
كحزن الحدائقِ، وهي تلملمُ في آخر الليل
أوراقها الذابلهْ

لأمي،
سجادة للصلاة
وخوفٌ قديم من الدركي
تخبئنا ـ كلما مرَّ في الحيِّ ـ تحت عباءتها
وتخافُ علينا عيونَ النساء ، ونحول المساء ،
وغدر الزمانْ
لأمي عاداتها، لاتفارقها
فعند الغروب، ستشعل «حرملها» عاطراً بالتمائمِ
يطرد من بيتنا الشرَّ ـ كانت تقولُ ـ وعين الحسودْ
كلّ ثلاثاء، تمضي الى مسجد السهلة
توزِّعُ خبزاً وتمراً
وتنذرُ «للخضر» صينيةً من شموعْ
إذا جاءها بالمراد

ستوقدها - في المساء - على شاطيء الكوفةِ
فأبصرُ دمعتها
تتلألأ تحت الرموشُ البليلة
منسابةً في ارتعاش ضياء الشموعْ
ألا أيها النهرُ . .
رفقاً بشمعْات أمي
فنيرانُها بعدُ لم تنطفِ
وياسيدي الخضرُ . . .
رفقاً بدمعْات امي
ففي قلبها . . كل حزن المطرْ

لأمي مغزلها
يغزل العمر . .
خيطاً رفيعاً من الآهِ
كانتْ تبلّ أصابعها
- اذا أنقطع الخيطُ من حسرةٍ -
ثم تفتلُهُ
فمن ذا الذي سوف يفتلُ خيط الفؤاد
إذا ما تقطّع بالآهِ . . . ياقرة العينِ
من ذا . . . ؟
فما زلتُ في حضنها ذلك القروي المشاكس

أبكي إذا دار مغزلها بالشجونِ
واسمعها في الليالي الوحيدات
تشدو بصوت حزينِ رخيمِ

«لبسْ خصر العجيج وخصر ماروج
انا روجني زماني قبل ما أروج
ولك لاتخبط الماء ياروج
بعد بالروح عتبة ويه الاحباب . . . »

« . . لبس بالراس هندية وشيلهْ
ودموع العين مابطلن وشيلهْ
تمنيت الترف . . . . »

وأبصرها خلسةً
ثم ارنو لقلبي . . . أما زال يشجيك موالها
كلما دارَ فيك الزمانُ . . . ودارَ
ومرتْ على دربك الآنساتُ الانيقاتُ . . . ياصاحبي

وهي ترنو لمرآتها . . .
جدول الشيبِ - ياللشماتةِ -
ينسابُ . . . . . .
متئداً في المروجِ

فمن يرجع العمَر . . .

هذا السراب الجميل . .

ولو مرّة . . . . ؟

حوار مع الشاعر فيليب لاركن

ترجمة وتقديم
سميرة محمد

فيليب لاركن واحد من اشهر الشعراء الانكليز الذين ظهروا في فترة الخمسينات والستينات اهتم بتصوير الاجواء المحلية في شعره ولاسيما الحكايات الشعبية في بلده.

ولد في العام ١٩٢٢ في كوفنتري ودرس في أكسفور واقام صلات وثيقة مع اثنين من اشهر الروائيين الانكليز وهما كنكربي ايمس وجون وين.

ثم اشتغل بعد ذلك امينا لمكتبه الجامعة في كل من (بلفاست) و (لستر) و (هل). وكاد ان يصبح شاعر البلاط الانكليزي لولا ان الشاعر (تيدهيوز) فاز باللقب أواخر العام الماضي وهو شاعر اهتم بتصوير الطبيعة في اشعاره. توفي لاركن أواخر عام ١٩٨٥.

● من أعمال فيليب لاركن. ●

(سفينة الشمال ـ قصائد ١٩٤٥)
و (فتاة في الشتاء رواية ١٩٤٧)
و (زفاف وتسن ـ قصائد ١٩٦٤)
و (جيل ـ رواية ١٩٤٦)
و (الاقل انخداعا قصائد ١٩٥٥)
و (نوافذ عالية.. قصائد ١٩٧٤)

● ذات مرة كتبت انك اذا اردت ان تجرب كتابة سيرة حياتك فأنك سوف تبدأ من سن الحادية والعشرين او الحادية والثلاثين...

ـ نعم، عندما اقرأ سيرة حياة اي فنان كتبها الفنان نفسه اوكتبها الآخرون عنه فأنا ابدأ بقراءتها من الوسط من فترة الصبا او النضوج التي هي اجمل فترات العمر. ولكن بعض الكتاب يتوقفون عند هذه المرحلة بدلاً من الابتداء بها. فقد يعود هذا الى سبب فسيولوجي وهو ان كبار السن قد يتذكرون ماحدث قبل اربعين عاماً ولكن قد لا يتذكرون ماوقع قبل اسبوع فقط. الشاعر الكبير جوته قال في مكان ما ان ماهو بعيد قد يبدو وكأنه قريب جداً والعكس صحيح ايضاً. بدون شك عندما اصل انا الى مرحلة الشيخوخة فقد تبدو لي الاحداث التي عايشتها في (كوفنتري) كأشياء حية ومضيئة اما الان فهي ليست كذلك... فهي بعيدة.

اما عن ايام طفولتي فأستطيع ان اقول انها لم تكن تعية ولكنها كانت مملة.

● هل تشعر بالاسف لانك لاتستطيع ان تعلق أية اهمية على طفولتك ـ فلا صدمات تذكر... او أم بغيضة؟

ـ حسناً، كان من شأن طفولتي ان تكون افضل لو تخللتها بهجة اكبر.

● لقد كتبت مراجعات لسير حياة بعض الشعراء امثال (كرستينا روزتي) و (اوين) و (هاوسمان) واشرت دوماً الى اعتبار الطفولة نوعاً من الزيغ والضلال.

ـ نعم انه نوع من الزيغ فاذا كنت متمتعاً بحياتك كطفل اكثر من استمتاعتك كبالغ، فما فائدة النمو اذن؟ انني افضل مرحلة الشباب على مرحلة الطفولة، عندما كنت صغيراً كنت اكره كل من حولي، وعندما تقومت في العمر أيقنت ان ماكنت اكرمه فعلاً هو الطفولة نفسها وليس من هم حولي.

● كتبت ايضا ان الاطفال قد جردوا من اية قيمة او اهمية... فلم نعد ننظر اليهم كأبرياء مقدسين....

ـ انا اعتقد منذ ظهور الطبقة الوسطى واختفاء الخدم من البيوت... دب هذا الاحساس لدى الكثير من الناس. بالطبع انا اتكلم من وجهة نظر طفل لم تكن له تجربة الاختلاط مع اطفال آخرين من عمره. فخطيئة آدم تتضمن فكرة تقول ان الاطفال هم مخلوقات مريعة افلا تعتقد ذلك؟ وايضاً لحظات الولادة هي من افظع اللحظات واسوأها. وكما قلت لك لم اكن طفلاً سعيداً اذ كانت حالة من التلعثم تنتابني دوماً الامر الذي ترك بصماته على معالم شخصيتي ورسم لي حياتي. فلم يكن بأستطاعتي ان اكون محاضراً مثلاً او ان شغل اي منصب يتطلب ريادة وقدرة على الكلام. وعندما تأخذ في التغلب على تلك العقبه ـ وهو ماحدث لي في فترة متأخرة من حياتي إذ كنت في حوالي الثلاثين من العمر تكون الامور ذات العلاقة بالحديث قد ضاعت والى الان وعندما احس بخوف او نوع من التعب تنتابني الحالة نفسها.

● وهل لهذا السبب اشتغلت اميناً للمكتبة؟

ـ حاولت مرتين العمل في وظائف حكومية اثناء الحرب ولكن هذه الوظائف كانت تتطلب مستوى معيناً حتى في تلك الفترة. فأنا الان سعيد لانهم لم يقبلوني بالرغم من انني فوجئت بذلك آنذاك. واحس بسعادة اكبر في عملي كأمين مكتبة.

● هل وجدت في اكسفورد تجربة غنية ومنعشة لاسيما وانك صادقت بعض الاشخاص مثل (كنكزلي ايمس)؟

نعم كان لي اصدقاء مخلصون وتمتعت بوجودي هناك.. الاّ ان مشاعر الحنين لم تسيطر علي للعودة الى ذلك المكان فلم استطع الكتابة وبالرغم من انني عشقت المكان الا انني كنت احس بالحرج لأنني كنت محاطاً بسته الاف مواطن... اكثر مني ذكاءاً. فشعرت بالراحة التامة عندما غادرت المكان فكتبت (باخرة الشمال) و (جيل) و (فتاة في الشتاء) وذلك في ظرف عامين ليس الا.

● هل ان رواية (جيل) تجسد تجربتك الخاصة هناك؟ واذا كانت كذلك فهل يسبب لك هذا احراجاً؟

ـ انها تحرجني قليلاً لكونها اول رواية اكتبها. فهي بأستثناء الغارة الجوية اتصورلنا (كوفنتري) في تشرين الثاني من العام ١٩٤٠ بعد ذهابي الى اكسفورد مباشرة وهكذا فهي ليست تجربة شخصيته. لقد قضيت وقتي مع صديق شاركني الاقامة في العديد من الغرف. اما الاحداث الثانوية في الرواية غالباً ما كانت من وحي خيالي، اما الاحاسيس فيها فقد كانت صادقة حقاً.

● ذكرت ان الروائيين يجدون متعة في الاختلاط مع الاخرين... ولكن ليس الامر كذلك معك....

ـ انا لا اعتقد ان كتبي تمثل روايات بقدر ماهي قصائد نثر بعد كتابة روايتين امضيت خمس سنوات وانا احاول كتابة رواية ثالثة ولكني لم استطيع. ولكن عندما رجعت الى الشعر وجدت سهولة في كتابته. الصعوبة في كتابة الرواية لا تكمن في رسم شخوص الرواية ولكن في ايجاد اطار لهذه الشخصيات وما سيكون لها من دور على الاحداث.

● عندما تكتب مراجعات لسير حياة الكتاب، فاننا نجدك تجهد نفسك في ايجاد تفاسير تبين لماذا تبنى هذا الكاتب او ذاك اسلوباً معيناً في الكتابة، وما هي الدوافع في كتاباتهم وتحاول

تحديد اية ازمة او تحول في حياتهم وكأن ذلك هو السبب الذي دفعهم للكتابة. فهذا يعني انك من خلال المراجعة تحاول ان تجد معنى لاعمال هؤلاء الكتاب وذلك عن طريق تفسير اوجه حياتهم.

ـ اعتقد اننا نريد، ان نعثر على ترابط بين الحياة والعمل لأيجاد معنى محدد لهذه الحياة او اعتقد ان هذا امر حتمي طالما ان الامر يخص المرء نفسه وانا اختلف في اعتقادي هذا مع (ايليوت) الذي يظن العكس.

● انا اعتقد انك منذ مرة ان على الكاتب ان يكتب عن الحقيقة بكل صدق.... فهل تفترض في ذلك حقيقة تجربته؟

ـ ربما كنت كاذباً في ذلك... فالشيء المهم الذي قلته آنذاك ان اية قصيدة حتماً تنبع من شيء اما ان يكون حقيقياً او فيه من الجمال شيء. فالشاعر عندما يكتب عن شيء حقيقي فهو يحاول ان يجعل هذا الشيء جميلاً واما اذا كان يتكلم عن شيء جميل فهو يحاول ان يضفي عليه شيئاً من الحقيقة، فقد تكون قصائدي امثلة جيدة على ذلك. عندما اقول جمالاً فأنا اعني ان الفكرة الاساسية توحي للقاريء بذلك، وعندما اقول شيئاً حقيقياً اعني به ذلك الشيء الذي يفرض علي الكتابة والتفتيش عن كلمات لجعلها قدر المستطاع كلمات جميلة تعبر عن ذلك الشيء ومثال ذلك قصيدة (دوكري وابنه) التي لم يتم ادراجها ضمن اية مختارات شعرية.

● الكثير من النقاد علقوا على شيء واحد وهو انه منذ قصيدة (باخرة الشمال) وانت تنظر الى الحياة وكأنها امر يدعو الى الاسف وذلك لعدم تحقيق الفرد مايصبوا اليه من رغبات ـ في الكتاب الكثير من القصائد التي تعتبر افكاراً وتأملات في الحب، وكيف ان من نقائض الامور ان يعمد الانسان الى تقييم الاشياء بعد ان يطويها الماضي.

ـ انا لا استطيع العودة الى هذا الكتاب فهو يمثل محاولاتي الاولى التي ولدت نتيجة قراءاتي لما كتبه (ييت) في قصائده الاولى. انا لا استطيع ان اوضح هذا الكتاب على الاطلاق. ولكني استطيع ان اقول انه ليس عملاً جيداً الى حد كبير، على الرغم من ان لطفك الان يمنعك من الاقرار بذلك.

● الشاعر هو افضل شخص له القدرة على تفسير اعماله؟

ـ اذا كان الامر يتعلق بما يخص مغزى ومعنى القصيدة فانا اعتقد ذلك. اما اذا كان يعين جودة القصيدة فانا لا اعتقد ذلك.

● هل لديك نفس الشعور الذي ذكرته قبل عامين لـ (ايان هامدون) من ان النقاد يستطيعون وضع العراقيل في طريق سير اعمالك الادبية؟

ـ نعم، ان الناقد لا يستطيع ان يساعدك ابداً، وكل مايستطيع قوله هو كيف ينبغي عليك ان تكتب مثل فلان.. او قد يقول لي مثلاً «لاركن انك انسان تكره الحياة وانهزامي» او غيرها من الصفات التي تجعل الكاتب منا يشعر بالاحباط والحزن عندما يقرأ كلمات هؤلاء النقاد.

● انت تعتقد انك شاعر عاطفي ولابد ان يثيرك الامر عندما يطلق النقاد عليك صفة الشاعر المحايد خصوصاً عندما تتكلم في قصائدك عن اشياء تعكس ملامح شخصيتك؟

ـ حسناً لابد هنا من القول ان هنالك انماطاً عديدة من الاحاسيس والعواطف الانسانية. فأنا قلت سابقاً ان الاحساس بالحزن بالنسبة لي كورد النرجس لـ (وردزورث). ولكن القصيدة ليست فقط مجموعة عواطف.

● هل لنا ان نتحدث قليلاً عن استجابتك لفلسفة (هاردي)؟ لقد تطرقت اثناء مراجعتك لسيرة حياة هذا الروائي الى احساسه بالزمن وكيف انه يعتبر من المقومات الضرورية للنمو الروحي....

ـ هذا شيء يعود بنا الى ماقلناه سابقا عن الاطفال، وكيف انهم لا يعلمون شيئاً عن هذه الحياة. واعتقد انك مالم تبلغ الثلاثين من عمرك فانك لن تستطيع النظر الى الامور نظرة صحيحة. ولهذا يبدو لي مصطلح (الشعراء الشباب) مصطلحاً فيه الكثير من

التناقض.

● **اذا اراد شخص ان يطبق ماقلته عن ممارسة كتابة الشعر. فما الذي تقوله للنقاد اللذين يعتقدون او يشيرون الى انك في بعض الاحيان تقرر مسبقاً ماهو شعورك تجاه هذه الحياة. وانك قد اتخذت منها موقفاً واحداً لا يتغير الى الابد حول المعاناة التي تتحملها البشرية؟**

- لقد اساؤوا فهمي، فانا لا اقرر ماهو اعتقادي بهذه الحياة لان الحياة نفسها هي التي تقرر ذلك اما عن طريق الوراثة او البيئة. فلو لم اولد كـ (فيليب لاركن) وصادفت ظروفاً اخرى بالطبع سأكون انساناً اخر ولي اسلوب في الكتابة يختلف عن اسلوب (فيليب لاركن) فأنا لم ابتكر العمر، الحياة، الموت، او الفشل والاشياء الاخرى الكثيرة ولكن لهذه الاشياء وجود. فمن منا يستطيع ان يتجاهلها؟ فهنالك قول ل (هاردي) اولا اتذكر قد يكون شخص اخر اود ان اذكره هنا وهو ان الحياة هي كوميديا لهؤلاء اللذين فيها، ومأساة للذين، يحسون بها.

● **هل تشارك (هاردي) في احاسيسه تجاه ماتدعونه «الاحساس السلبي بالمعاناة» ودور هذه المعاناة في النمو الروحي للانسان؟**

- كلما كنت اكثر احساساً بالمعاناة تبلورت معالم شخصيتك نحو الافضل.... وتكون اكثر دقة في الرأي عن الحياة التي تحياها. فلهذا نرى قصائد (هاردي) التي كتبت مبكراً رائعة في التعبير عن ذلك. اما انا فقد حاولت ان اقول من خلال قصيدة (الخدع) ان الباعث على المعاناة قد يستهان به ولكن ليس الامر كذلك مع الشخص المعاني.

● **انا اعتقد ان ماعنيته في سؤالي هو ماالسبب وراء اعتقادك بان المعاناة هي الشيء الحقيقي في الحياة... ولم تتطرق الى اناس قد يستطيعون تحقيق مايصبون اليه في بعض الاحيان؟.**

- انه مجرد اعتقاد فهنالك لحظات سعيدة في الحياة ولكنها قد لاتستمر... فمثلاً ان اللحظة السعيدة في حياتي هي عندما اجتزت اختبار سياقة السيارة بنجاح، ولكنها لحظات عابرة فقط ولاتصلح موضوعاً لقصيدة.

● **هل تشارك (وردزورث) الرأي حول مايعتقده في ان الشاعر العظيم يجب ان يجد له اسلوباً معيناً يمكن الآخرين من الاستمتاع به وفهمه؟**

- في البداية ارجو ان لاتعتقد بأني عظيم. واذ كنت الان شاعراً بارزاً فانما يرجع ذلك الى اننا نعيش حالة كساد. فلقد كان لنا شعراء كبار قبل اربعين عاماً مثل درايدن، وييتن وايليوت وكريفز واودن وسبذر وماكنيس ويجمان وديلان وتوماس. فماذ لدينا اليوم؟ واذا كنت اليوم ابدو كشاعر جيد فهذا يعود الى ان كل الشعراء الاخرين رديئون جداً.

● **هل تعتقد انك شاعر تعليمي؟**

- ليس تماماً، فواحده من الاخطاء الثانوية التي اخذها الناس عني هو اني صورة مصغرة عن (بجمان) فهذا الشاعر يعد شاعراً تعليمياً حقاً فهو ينقد ويحتج ويقف ضد كل ماهو قبيح كالطمع والفساد وما شابه ذلك. اما انا فأتقبل هذه الامور كما هي فقط.

● **اشرت في احدى كتاباتك الى ان «الشعر الحقيقي هو تعبير عن سلامة االعقل وصحته» ففي ذلك انت لاتتطرق الى اشياء لم يكن بمقدور القاريء تحملها وربما كان ذلك موجهاً ضد التجريبية والغرابة في كتابات (ايملي دكنون).**

- تنتشر هذه الايام عبارة الجنون والمجانين ولكن انظر الى جوسر، وشكسبير، ووردزورث وهاردي، انهم من الموسومين بسلامة العقل وحازوا على اعجاب الكثيرين. فالغرض من الكتابة هو عكس صورة حقيقية للحياة... بتفاصيلها الدقيقة فاذا لم تستطع ان تراها كذلك فهذا يعني انك في مشكلة. وهذا شيء يعود لك طبعاً..

● بماذا تجيب هولاء اللذين يجدون ان اعمالك انهزامية؟

ـ ليس هنالك اي نوع من الانهزامية عندما تكون سليم العقل. . . اليس كذلك؟ انا اعلم ان (لورنس) قال ان المأساة هي ضربة صادقة للشقاء» ولكن لورنس بقي لورنس. . . الرجل الذي احترمه دوماً. فانا احب له رواية (عشيق الليدي تشاترلي) وذلك لانها لاتحتوي على نهاية سعيدة.

●ايوجد خطر في الادلاء او الكشف عن خراجية شخص ما، كحقيقة عن الحياة؟

ـ خطر! . . . لا يوجد احد يعير اهتماماً الى ماقد تكتبه فهم يقرأون فقط وبعد ذلك قد لا يتذكرون شيئاً مما قرأوا. والمجنون هووحده الذي يصدق ان الحياة هي ما يجسدها الكتاب في اعمالهم. . . وليس في مايعيشه في تجارب.

ان الامر مبسط الى حد ما ولكني اعتقد انه صادق تماماً. . . فلا اجد مبرراً لغرض ذلك من قبل البعض.

● اذا كان ممكننا الان ان اعود الى ملاحظة كتبها (ريموند كاردن) في عام ١٩٧٣، واشار فيها الى ان شعر (فيليب لاركن) يمثل) (فناً انعزالياً) وان هذا الشعر يفتقد الى الانسانية بقدر مايتعلق الامر بالطمأنينة والراحة. ماهو رأيك؟

ـ للاجابة على هذا السؤال يتطلب مني ان اكون شخصاً اخر وليس فيليب لاركن. فلابد ان تكون هنالك حقائق تقال حول هذا الموضوع ولكني لا استطيع ان اقول شيئاً منها.

فأنا لا اتأثر بما يقوله الاخرون ولكني اكبر عما يجول في اعماقي. انه من الصعب ان تكتب عن السعادة وانه لمن المضحك ان تكون روائياً وتكتب فقط عن سعادة قائمة في الخيال وكما اعتقد بان الكثير يقومون بذلك. . . . فنجد في كل فصل من رواياتهم تفاصيل جورائع ومناظر طبيعية وغير ذلك. . . .

● انا اتساءل عن سبب امتناعك عن السفر الى الخارج فالشاعر (بجمان) علل سبب سفره الى شعوره بالاحباط لانه مجهول في هذه البلدان وهو رأي يخالف ماقلته في هامبورك عندما فزت بجائزة شكسبير في العام ١٩٧٧ من ان الشاعر الذي يتنقل من بلد الى اخر قد يجد ان احاسيسه التي تعبر عن هويته الثقافية قد تضعف ويصيبها التشوش. .

ـ ربما لم اكن محظوظاً في يوم ما. . . كان والدي يفضل السفر الى المانيا. . وقد اصطحبني مرتين الى هناك وكنت في الرابعة عشر من العمر تقريباً. وكان يراودني الاحساس بالهلع من ان اكون هناك وليس لي القدرة على التحدث الى اي شخص او قراءة اي شيء.

ولكني اعتقد لو اني كنت اصغر سناً او اكبر سناً او على الاقل اتعامل مع اناس في مثل سني لكان الامر مختلفاً تماماً. ولكن اللغة كانت هي المشكلة فأنا لا استطيع تعلم اللغات الاجنبية او على الاصح لا أؤمن بهذه اللغات. ومع ذلك يصاب البعض بالمرض عندما يتنقلون الى بلد اخر. وما عليك الا ان تنظر الى (اودن) ولكن يتعين على الناس التكيف مع ذلك.

● ولكن يعتقد البعض انك في عدم تعاملك مع الثقافة والادب الاوربي ككل تتكون في النتيجة حتماً عقلية ضيقة ذات نزعة شوفينية. . . .

ـ ولكن قل لي بصراحة ماهو مدى استيعاب الفرد للادب الذي يكتب بلغة اجنبية غير لغته. . . ومقارنة ذلك بما يقرأه المرء بلغته الام؟

● ولكن على الرغم من ذلك فانه في حالة عدم محاولة قراءة الأداب الاجنبية تصبح المسألة فرض عزلة اجتماعية وشخصية.

ـ انا لا اعتقد ان هذا ينطبق على مايكتب من شعر. . فالقصيدة لا تولد من قصائد اخرى. . . ولكن تأتي من تجربة معينة في حياة

شخص ما «ويبقى كل انسان جزيرة قائمة بذاتها» كما قال (دن). فما قلت انت في هذا الخصوص هوخلاصة نظرية امريكية . . . اليس كذلك؟

أكانت بداياتها مع (باوند) و (ايليوت)؟ وهي النظرية التي تقول ان اية قصيدة جديدة لابد وان تكون خلاصة مجموعة من القصائد القديمة.

فللأجابة على هذا السؤال تحضرني اجابة (سدني بيكيت) عندما سأله مهندس التسجيل ان كان يفضل سماع مسرحية سجلت ـ للمرة الثانية ام لا . . . فأجاب ان ذلك لا اثر له عليه فأنا ايضاً اقول ان قرأة الآداب الاجنبية لاتنفعني.

● **هل تتقبل حقاً رأي (دونا للدديفي) عن فلسفتك للحياة بأعتبارها (حياة تندثر ببطء)!**

ـ عبارة ظريفة ـ ولكني لا اعتقد ان في ميسوري استيعابها. انني كما قلت لم ابتكر الموت والفشل والوهم. انها اشياء لها وجود فلماذا لا يحق لي ان اكتب عنها اذا وجدت مبرراً لذلك. فانا اعود لاكرر هنا ماقلته سابقاً وهو ان الناس لم ولن يحبذوا ان تكون انت كما انت. فانت تكتب قصيدة للتعبير عن شيء ماليس بالضرورة ان يكون في ذلك الشيء ايضاح لفلسفتك في الحياة.

● **هل تجهد نفسك في ترتيب القصائد في مجاميعك الشعرية؟**

ـ نعم فأنا اولي ذلك اهتماماً بالغاً . . . فانا اتعامل مع القصائد كما لوكانت قطع موسيقية فانت تعلم ان هنالك فروقا بينها. فالاختلاف في الطول والعنصر الكوميدي والمسحة الايرلندية لها اثر في جذب انتباه الفتيان. وقصيدة (خطوط فوق البوم صور السيدة الشابة) تعتبر بداية جيدة فهي سهلة الفهم ومملوءة بتنوع في الحالات وايضاً ذات نهاية رائعة. ولكن القصيدة الاخيرة فقد اخترتها لترك الانطباع لدى القاريء بان الكاتب كان اكثر جدية لما يعتقد.

● **انا اتساءل هل تستطيع ان تقول شيئاً ما عن قصيدة احببتها انا كثيراً وهي (لو ياحبيبتي) فهل سألك احد عن هذه القصيدة بالذات من قبل؟**

ـ كلا . . . لم تحظ هذه القصيدة بأي اهتمام من قبل اي شخص، ولكني انا ايضاً احببتها كثيراً وهي القصبدة الاولى التي جعلت (كنكزاب ايمس) يعتقد انني شاعر جيد فقد احبها عندما ارسلتها له فقد كنت اود ان اجري تغييراً على السطر الاخير في القصيدة ولكنه نصحني بعدم اللجوء الى ذلك وتركها كما هي اكثر شمولية.

● **هل تعتقد ان قصيدة (الذهاب الى الكنيسة) لقيت اهتماماً أكثر مما تستحق؟**

ـ اهتماماً اكثر من الحد المعقول ام ان تحليلها كان اكثر مما ينبغي؟ فأنا لم أر شيئاً من هذا القبيل ولكني اتذكر شخصاً واحداً فقط قال عنها انها كانت طويلة جداً. ولكني لا اعتقد ذلك فالقصيدة كتبت على مراحل طبيعية وطورت الفكرة فيها تدريجياً كتبت هذه القصيدة بعد ان رأيت لأول مرة كنيسة مهدمة في ايرلندا الشمالية ولم اكن قد رأيت من قبل كنيسة مهدمة. وكان ذلك صدمة بالنسبة لي. اما الان فالامر قضية اعتيادية.

● **لنتحدث الآن عن مجموعتك الشعرية (زفاف ويتسون) التي قال عنها بعض النقاد بأنها مجموعة قصائد حزينة وساخرة في نفس الوقت.**

ـ كلا لا يستطيع ان يقول احد ذلك عن زفاف ويتسون ـ القصيدة الرئيسية في هذه المجموعة ـ بأنها قصيدة حزينة انها صورة حقيقية لعصر يوم سعيد. فأنا لم اغير شيئاً . . . وكذلك لم اضف شيئاً من مخيلتي على هذه الصورة. وانما كان دوري نقل مارأيته فقط وبدقة فظهرت القصيدة كما قرأتموها.

● **هل انت في هذا تعطي تبريراً على موافقتك التامة لأشراقات الامل في نهاية القصيدة في الحين الذي تبدو. وكأنك تكتب برؤيا رومانسية.**

- نعم، لاتستطيع وانت في عربة القطار الا ان تحس ان الحياة الشابة قد بدأت تواً وانك تعيشها لبعض اللحظات وفي اماكن مثل (دونكاستر) و(يتفورد) و(كرانتهام) و(نيوارك) و(ببتربرا) وكل محطة يتوقف القطار فيها تشهد عدداً آخر من حفلات الزفاف تلك صور رائعة بحاجة الى وصف بالكلمات وقد تحفز اي انسان على كتابتها شعراً.

● انت تحاول دوماً في قصائدك ان لاتكون متطرفاً بل معتدلاً في التعبير عن الامل....

- الاغريق كانو يصبون قطرات من النبيذ في نخب القدر الأضاحيه... اليس كذلك؟

ربما هذا مارجوته من محاولاتي تلك. ولكن في قصيدة (زفاف وتسون) لاتوجد اية دلالة تشير الى ان حياة هؤلاء سوف لا تكون سعيدة... وانا اتحداك في ايجاد مايشير الى ذلك.

● هل تستطيع ان تقول الشيء نفسه عن قصيدة (ضريح أرندل)؟

- حسناً. بالرغم من انها قصيدة رومانسية ولكنها كانت اقل تحفظاً في ذلك انا لم احب هذه القصيدة كثيراً ربما لانها كانت ضعيفة من حيث التكنيك العام وخصوصاً في منتصفها. وكانت المقاطع - واشير هنا للمقطع الرابع والخامس منها - ذات ايقاع ثقيل وقافية بغيضة... ليس لها مبرر، فكل شيء في هذه القصيدة غير صحيح. فقد حدثني صديق لي أنه زار هذا القبر في كاتدرائية في (جستر) وقال ان المسؤول عن هذه المقبرة قد اخبره بان قصيدة كتبت عن هذا القبر وكاتبها هو (فيليب سبندر). عموماً فهي قصيدة مشوشة منذ البداية حتى النهاية.

● هل كان لديك شعور تشاؤمي بخصوص الايمان المحفوظ لنا في الحجارة؟

- كلا... فقد اثيرت مشاعري بذلك. حدث الامر منذ سنين عديدة واعتقد ان الشيء الوحيد الذي يبقى للانسان في هذه الحياة هو الحب. فهو مايجعل الحياة سعيدة. فقد غمرني الاحساس بالسعادة عندما سألني احد الاصدقاء عما اذا كنت اعرف شيئاً عن قصيدة تنتهي بهذا البيت (Whgt Will Survive of usislov) ايقنت أن أن القصيدة وجدت طريقها بين الناس بدون وجودي وانا احب ذلك.

● اود ان اربط ذلك الى ماقلت عن احساسنا بالحب في قصيدة (Faith healing) والتي تبدو وكأنها عرض او كشف لتجارب شخص ما والتي قد لاتناسب الاخرين.

- كل واحد منا يبغي ان يحبه الاخرون اليس كذلك؟ فاذا كنت محظوظاً فقد تمنح حباً غير مشروط من قبل الوالدين وقد يمزج هذا الحب بحب الاله وهكذا. فالقصيدة كتبت بعد ان شاهدت فلماً يعالج قضية الايمان من خلال احداثه.

● (زفاف وتسن) تبدأ مع قصيدة بعنوان (هنا) والتي تقرأ في بعض الاحيان كما لو كانت تعبيراً عن التقالد والحياة البسيطة... هل هذا ماتقصده فعلاً؟

- كلا.. انها تعتمد على فهمك لهذه الكلمة فاذا كنت تعني بها عدم الرغبة في العيش في لندن فهذا ماتوحي به ابيات القصيدة. اما انا فكنت اعني بها الاحتفال هنا في مدينة (هل) هذه المنطقة الساحرة والتي تختلف تماماً عن اي مكان اخر. مزدحمة لكنها معزولة عن الناس. هذه القصيدة متعبة اذا ماحاولت ان تقرأها بصوت مرتفع فالجملة الاولى تأخذ اربعة وعشرين بيتاً ونصف البيت اي انها تشكل ثلاثة ارباع القصيدة اما الربع الأخر فيمتليء بالحروف الصحيحة.

● كما في قصيدة (الى البحر) قد خرجت بخلاصة تقول «يجب مساعدة المسنين كما ينبغي»

لقد توفي والدي عندما كانت والدتي في الحادية والستين من العمر وعاشت حتى بلغت الحادية والتسعين وكنا نقضي معاً عطلة

لمـدة اسبـوع في الصيف. فكتبت القصيـدة عنـدمـا كنت في (سـاذل) بعـد ان احسست باني لم أعش مثـل هذه الايام منذ زمن بعيد وبعد ان اعادتني الذكريات الى من كان معي هناك في تلك الايام.

● هذا يذكـرني بمـا كتبت في العـام ١٩٦٢ عن (وليم بارنـر) فقـد وجهت له اللوم لسمـاحتـه ووداعته وسرعة انقياده... في الوقت الذي كنت فيـه انت في نفس الحـالـة فقـد كنت متحفظاً في الاشـارة الى ان (بـارنـر) لم يظهر سخرية وتهكم هاردي في كتابات عن اليأس...

ـ لم يكن (بـارنـر) لاذعـاً وحـاداً في كتـابات كـ (هاردي) فالايقاع هادىء متناغم والأسلوب متميز بالدفيء وسأكون سعيداً لو وجدت قصائد مجموعة (النافذة العليا) اكثر وداعة.
ولابـد ان يكـون الانسـان اكثـر وعياً بمعنى المعاناة كلما تقدم في العمر كما ذكرنا سابقاً.
كانت القصـائـد في هذه المجمـوعـة من نمط واحد ـ كما تعلم ـ ماعدا البعض والتي لم تكن بنفس المستوى.

● ولكنهـا كانت تعـد من القصـائـد المـرحـة والممتعة بالرغم من ذلك.....

ـ نعم، وجادة في الوقت نفسه.

● في بعض القصائد تبدو وكأنك شاعر عاطفي ووجداني.....

ـ انـا لا افهم ماذا تعني هذه الكلمـات... انهـا تذكرني بتعريف اطلقـه (ديـلان تومـاس) على الشخص الـذي يتعـاطى الكحـول (السكير) هو «الشخص الذي لاتحب والذي يشرب بقدر ماتشرب انت» فانا اعتقد ان معنى الوجدانية هو «شعور تكره ان ينتابك بقدر ماتكره ان تحاربه»
ولكنك قد لا تفلح اليس كذلك؟

● كيف راودتـك فكـرة القصيدة الاخيرة من هذا الكتاب (الانفجار)؟

ـ لقد استمعت الى اغنية شعبية، بسيطة تتحدث عن كارثة حدثت لعمـال المنـاجم.... فكـانت مؤثـرة جداً... فولـدت هذه القصيدة. فكانت بي رغبة للكتابة عن الكارثة تلك مع اضافة رؤيا تمجـد خلود هؤلاء في نهـايـة القصيدة. قد تبدو القصيدة سخيفة للبعض ولكني اعشقها..

● من خلال القـاء نظـرة سريعة على مالديك من نتاج ادبي... اي من قصائدك القريبة منك... تتكلم عن تجاربك؟

ـ انـا لا اعلم. لا بد انـك تدرك حقيقـة واحـدة وهي انـك مهمـا حاولت لا تستطيـع ان تصـل الى ماتبغي وتكتب القصيـدة التي تحلم بهـا. فمثـلاً انـا اود ان اكتب قصـائـد تتغنى بجمـال الحياة وروعـة مافيهـا من البشـر... ولكن كما لو ان الكلمات ترفض ان تحضـرني في تلك اللحظـات لتمكنني من الكتابة. انا لااستطيع ان اقول هذه القصيدة او تلك أنها تمثلني على الاطلاق. فهنالك قصـائـد احبهـا واخـريات ارددها مع نفسي والبعض الآخر افضل مني... ولكن يبقى الاختيار صعباً.
فليعمل الانسان جهده المستطاع ويترك التفكير بالنتائج.

عن الكتاب: Poets in conversation With John Haffenden

قصيدتان

أمجد محمد سعيد

١ - [الفانوس العتيق]

لم يَعُدْ ثمةَ وقتُ
عبر القاربُ،
مايكفي من الدمعِ،
بنى الصيادُ كوخاً،
وغفا.
مرَّ بالأشجار،
لم يألفْ سوى بعضٍ،
وضاع البعضُ في الزحمةِ،
والبعضُ طفا.
لم يَعد ثمةَ قلبُ
تعبَ النجمُ من اليقظةِ،
والوهجُ انطفا.
لم تَعُدْ ثمَّةَ رغبةْ

صدأ المصباحُ،
في السردابِ،
والماردُ في الظلِ،
آختفىٰ

٢ - [موعد]

سألقاك اذنْ
آخر العمر،
مثل جذوري.
شئت ذاكَ الوهَم،
أم شاءت جسوري
كيفَ لي،
ان ألحقَ الصيدَ،
وقد آبَ الىٰ الظلمةِ صيدي
وانحنىٰ قوسي
وشاخت في الدياجير،
صقوري



هو الذي اتى

لطفية الدليمي

هذه القصة ليست سوى «قصة حب»، وماهي بالاسطورة او الخرافة، وانا إذ ارويها لكم لا انتظر منكم ان تصدقوها، حسبي انني عشتها، وبين يدي البيّنة المادية التي تثبت لي وللآخرين حقيقة حدوثها، والقصة بعد هذا لا تخص احداً سواي ـ في الأقل على المستوى الشخصي ـ لانها في هذا الاعتبار قصتي وحدي وانا بطلتها وشاهدتها الحية . .

كلما دخلت متحفاً كان يحدث لي هذا الأمر الغريب «دوار وضيق في الصدر وانبهار في الانفاس يتبعه خدر يسري من اسفل الرأس الى الظهر والاطراف اجل كان يحدث لي ذلك ثم تبدأ يداي بالارتعاش ويتسارع نبضي وتجتاحني موجة من الحرارة يتوهج بها جسدي كله» لست امرأة ذات خيال بارع، او كاتبة تبتدع الحكايات الغريبة، انما أنا مدرسة تاريخ مولعة بحضارات العراق القديمة ومهتمة بما وراء النفس والطبيعة ومفتونة بالخوارق . . !

حاولت في البداية تجاهل هذه الأعراض، فكنت أقاومها، وأتغلب ـالى حدٍ ما ـ عليها، وقد عزوتها حينئذٍ الى اضطراب في صحتي، كنت اقول:

«لعلني مرهقة، أو انها اعراض هبوط في ضغط الدم، او نقص في عنصر المغنيسيوم، او انني اعاني ـ شأني شأن معظم المحبين ـ من عوزٍ فيّ النوم»

الا ان تكرر الحالة، وفي اوقات مختلفة وانا في اكتمال صحتي، أثبت لي ان في الأمر سراً ليس بوسعي ايجاد تفسير له . . وهذا السر مرتبط بتلك العوالم القديمة التي ضغطت عصورها الألفية في قاعات المتحف الكبير . .

وقبل ثلاثة ايام حدث لي الشيء نفسه وأنا أزور المتحف مع طالباتي بعد ان انقطعت عن التردد على هذا المكان طيلة ثلاث سنوات وبضعة شهور، سبقتني الفتيات نحو الممرات والقاعات . . .

كنت مترددة في الدخول، لكنني تماسكت ومضيت، فأخذت اترنح وازداد نبضي وتقطعت أنفاسي وبدأت اقاوم وعندما لم تجدِ مقاومتي، توقفت في الممر البارد ومددت يدي الى الجدار اتمسك به . . ثم اسندت رأسي وظهري الى سطحه الأملس. بعد

قليل احسست بشيء من الراحة وانعشتني برودة الرخام الناعمة الملاصقة لوجنتي الملتهبة، كنت مغمضة العينين، ولربما تنهدت عندما احسست بالرخام الصقيل دافئاً من حرارة وجهي ونظرتُ اليه، كان اشبه بثوب ساتان لؤلؤي ترتديه أم مجهولة ألوذ بها من عذابي..

تحركت مغادرة الرواق ودخلت القاعة السومرية، كانت الفتيات واقفات أمام رأس الملكة «بوآبي» السومرية تضيء عيونهن الدهشة وتتشكل حولهن موجات من دفء الصبا ورائحة الانفعال. وفي الضوء تراءت لي وجوههن اشبه بأقمار صغيرة وهن يتوهجن بالاعجاب امام جمال مليكة أور وحليّها التي صيغت من ذهب ولازورد وميناء، كن يحدقن بزهرات الاقحوان الثلاث المشرئبات فوق رأسها الذي طوقته ثلاثة صفوف من ورق الخوخ الذهبي والحلقات والمثلثات الذهبية وكلها مدلاة فوق الجبين القمحي.

أحسست بالحنان واللهفة على هذا الوجه الموحي بحزن قديم، الوجه الذي نظر الي بشيء من العتب المدّل رغم الكبرياء التي تحتضن قسماته الشامخة وتمنحه رفعة ملكية تليق بجماله السومري.

منذ سنوات وانا أتجنب زيارة المتحف ـ لان الدوار والخدر يحلان بي كأنهما اللعنة كلما رأيت الهياكل العظميه وأواني النذور التي يعلوها اوكسيد النحاس الأخضر والتماثيل المستغيثة من أسر الحجر، ومرة اخرى انسحرت الفتيات بتلك العقود الرائعة التي كانت تتزين بها كاهنات أور المترفات ـ عقود هي هدايا الملك لمحظياته العابدات، منظومة من خرز الذهب والفضة واللازورد والعقيق..

وبهرتهن براعة الفن، دون ان يخطر ببالهن ماوراء ذلك الجمال من تفاصيل خفية « من حب وبغضٍ وغيرة وسحر ومكائد وآلام ونبؤات..

اقتربت مني إحدى الفتيات وقالت:

ـ ست نهال وجهك شاحب، انت متعبة، أتحتاجين لشيء؟..

ـ لابأس عليّ.. لا تشغلي نفسك بي.. اذهبي وتمتعي بزيارتك.

طرفت عينا الفتاة وتوهج خداها، ثم سرت في صوتها رجفة الانفعال وهي تهمس باسمي من جديد: ست... نهـ.. ال..

ـ اذهبي ياسميراميس لا تقفي هكذا امامي، اذهبي لئلا تسمعي من الاخريات مايكدرك..

ـ أأحضرلك شيئاً تشربينه، ام انك بحاجة الى دواء؟..

ـ عندما احتاج لشيء فلن انادي سواك..

اختلجت شفتا الفتاة ومدت يدها الصغيرة الى كتفي، مسته بسرعة ثم سحبت يدها بخوف..

كانت الفتاة ترفرف حولي في الجو البيتي والمدرسي المشبع بروائح النساء اشبه بحمامة ضائعة، وتهدل بكلمات غريبة لكنها ناعمة، بكلمات تستفز وحدتي وحزني فأقاومها، وكانت تعنى بي وترعاني كأنها أمي.. انااالتي يمكن ان اكون أمها، ثم تختطف مني بعض الأشياء الصغيرة تذكارات لها:ـ

منديلاً مطرزاً بزوايا من الدانتيل، قلماً، مشبك شعر وسوى ذلك من الاشياء وتحتفظ بها كأنها تعويذات مقدسات او تمائم.

ثم ماتلبث أن تقدم لي على عادة الفتيات، هدايا رقيقة حلوة: قلوباً من الحلوى نقشت عليها الحرفين الاولين من اسمي واسمها او باقة زهور صغيرة مربوطة بشريط مذهب، او بطاقة ضمنتها عبارات جاهزة كتبت بحبر فضي ووشيت بالزهور، وبدأت مناورات الصبية تضايقني، لكنها كانت ترضي ناحية ما من روحي المستوحشة، وتمنحني غبطة سرية، ولكي لا أستسلم لهذا كنت أزجرها حيناً، وأتجاهلها حينا آخر..

ـ اذهـ.. ياسميرامس

وخفضت الحمامة جانحيها واسبلت اهدابها المخضلة بالدموع، ورمتني بنظرة عاتبة وغابت في القاعة الواسعة..

سرت قليلاً، وترددت، لكنني لم اتوقف، رأيت جدارية نحت بارز تمثل كهنة يقدمون قرابينهم للآلهة، والملك المنتصر يسير أمامهم، كانوا يحملون جداءً صغيرة وغلالاً وخبزاً مقدساً وخوابي ذات اعناق رفيعة لاشك انها ملأى بخمر التمر وبعضهم كان يحمل اواني تطفح بالزيوت الطيبة.

تناهى اليّ ضجيج مبهم، وهمهمات ثم علت الاصوات حتى حاصرتني واستحالت الى ابتهالات وصلوات باصوات عميقة راعشة تفيض خشوعاً وضراعة.

احسست بها تنبثق من تحت قدمي، تصعد حادة وساخنة تكتسح جسدي وتغمرني بنبراتها، انها تأتيني من اعماق العالم السفلي، لابد أنها الالهة ايرش گيگال ربة عالم الموت تستدرجني، وتنفث سحرها الاسود عليّ، وتدعوني. كنت اقاومها، وانفض عن جسدي صدى الاصوات واتمتم: سأنجو منها، سأنتصر عليها..

كنت اظن ان مرور هذه السنوات سيغير من الامر، وسيضعف تأثير تلك العوالم الخفية على روحي، ولكنني كنت مخطئة فكل شيء عاد أشد واقوى من ذي قبل، وقلت: سأمضي ولن اتراجع مذعورة.

وتصبب العرق من جسدي، ونضح من جبيني، وترنحت مثل شجرة صفصاف أمام رياح الجنوب، فاذا باليد الصغيرة الناعمة تمتد الي تسندني وتقدم لي علبة «عصير التفاح» قالت سميراميس: لعلك ظامئة، خذي واشربي.. نحن في القاعة الأخرى، انا ذاهبة قبل ان تطلبي مني ذلك..

وامتلأ رأسي بالاصوات وقلبي بالحزن وروحي بالخوف. وأرعبتني عودة الخدر والدوار، قلت: سأتجول في القاعات، وأسرعت كأنما تدفعني رغبة غامضة نحو عمق القاعة، كنت وحيدة وحولي أشياء كثيرة. لا اكاد أميزها. كنت الآن شجرة صفصاف وحيدة لا تفهم شيأً، ترتعش أغصانها من الخوف، وتوقفت، وتشاغلت بأمر تافهٍ فتح «علبة العصير» وفاح العبير الحلو كثيفاً وحاداً! وفي تلك اللحظة صارت القاعة جزيرة شاسعة خاليه إلّا من ذلك التمثال الحجري الابيض الذي يتصدرها. ومضيتّ اليه مثل ممسوسة بسحر، اتجهت نحوه من بعيد كان التمثال يرنو الى بعينين سومريتيين واسعتين، وشفتان تحاولان النطق بكلمات مجهولة، بصوت لا أعرف بعد نبرته ولا مداه، وتعالت الأصوات المرتلة مرة اخرى، وغمرني ضوء وبهر عيني، ثم ادركت ان الاصوات والنور ينبثقان من داخلي، من اعماق قلبي وتوقفت: ـ اقتربي، تعالي، لاتخشي شيئاً.

واظنني اقتربت ممتثلة لتلك الدعوة، وسمعت الصوت الذي له جرس صوت انساني رخيم:

ـ تعالي اقتربي..

وذهلت، وحدقت في الوجه الحجري، وتصاعد في عروقي رحيق حلو له قوة النشوة ومذاق الخوف.

ياالهي أية معجزة؟ انه هو، الوجه العزيز والقسمات القوية والشفتان المنفرجتان قليلا والحاجبان المقرونان، هذا هو وجهه، بتعبيره الصارم والقوة الممزوجة بالرغبة وسماحة التأمل..

واقتربت مني مشرفة القاعة وقالت:

ـ اكتشف حديثا، وقد ضممناه الى القاعة منذ أيام قليلة «انه جوديا ـ حاكم لگش السومري»

وتجاوزتني السيدة دون ان تلحظ مابي، لربما تفوهت بكلمات، وقد اكون ناديته باسمه، فها أناذي المخ ومضاً يشع من العينين ويحرك جمودهما الحجري للحظة فتسطعان بنظرة حب ارتسمت فيهما حياتي كلها..

اقتربت منه، لمست جبينه ومررت اصابعي على الندوب التي حفرتها الآف السنين والعواصف والطوفانات والحوافر والعجلات على حجارته الثمينة، وتراءت لي تحت القشرة الصقيلة للحجر عروق ممتلئة بالدم الساخن ومن هذا الدم تصاعد النداء وخطفني من الارض، مددت يدي بخشية وتعبد، وخفق قلبي»

احسست تحت اصابعي بجذور الشعر على الذقن القوية،

ورأيت الشفتين يزداد انفراجهما وفي غموض الدهشة والشوق والاستجابة المسحورة انحنيت عليه، كنت مثل من يسير اثناء نومه، انحنيت اكثر ومست شفتاي شفتيه، ثم تراجعت امام هذا الوجه الذي امتلكني حضوره وأصبحت غائبة عن الدنيا ثم صحوت: انه جواد.. ياالهي أية معجزة؟ «جواد» يغادر الموت ويلتمع في عينيه بريق الذهب، يجيء به «جوديا» مخترقاً التاريخ، تلكما عيناه السومريتان المشتعلتان حبا، وشفتاه، ولون وجهه ورائحته وصوته. وتعالت فجأة اصوات من رخام وحجر ونحاس وأخذت ترتل ترنيمة الخلود من كتاب الموتى:

لم امت ولم يمت اسمي..

لم امت ولم يمت اسمي...

وامتزجت الاصوات المرتلة، الاصوات الباردة بصوت جواد الدافىء، اللين، الأخضر:

- اليّ.. أنهضيني.. اقتربي:

وكان صوته القديم النضر، ورأيته أمامي وسمعت كلماته التي لم أنسها قط وهو يحدثني عن فكرة الحياة والموت والخلود والزمن لدى اسلافنا - العراقيين الاوائل.. كنت استمع اليه ذاهلة وأتحول الى تمثال من قمح وماء، تمثال من تمر ولبن وأسيل نحو اسلافي في قارب من قصب؛ أسيل مثل الدبس الحلو على مسافة الزمن.. عندما أحس بانسيابي من بين يديه نحو الماضي قال محاولا كبح استجابتي السحرية لفكرة اجدادي:

- اما نحن يانهال فقد ادركنا من بعدهم أننا لا نعبر الحياة الامرّة واحدة، ونمضي نحو النهاية لا رابحين ولا خاسرين، نمضي عراة وأنقياء كما أتيناها، لا نحمل سوى لوعتنا ورماد احلامنا، ونترك للآخرين بعض ضوئنا الخابي، واسماءنا التي لا تموت»

منذ سبع سنوات سمعت هذا، وتحولت الى نهر من عصير التمر، وتسربت الى باحة معبد، قديم، فأسرع جواد يلّمني، يجمع دمي النخلي براحتيه ويجمده بالكلمات والحب والصبر، ويعيد تشكيلي بمهارة صانع عظيم. كنا ندرس معاً في قسم الآثار، ونملك اكفاً لها قابلية لمس الزمن، نتلمس نصوص اسلافنا المدونة على الحجر والفخار بينما تتوقف حدقاتنا على مدى ساعات عند نص سومري لا نعرف اهو رقية سحرية ام قصيدة حب؟ ام صك تمليك. عبرنا تلك السنوات باندفاعات عنيفة، وكنا نسرق لقاءات الحب ونضحك لحيلنا البارعة، ومكرنا، ونسعد في ابتكار مباهجنا، كان في الحب ذلك التواطؤ العذب بين مخلوقين يصنعان اسرارهما وهما يخدعان اتجاه الرياح..

قمنا برحلات مع طلبة قسم الآثار الى اور وبابل ونينوى وزرنا معابد لا تحصى وتجولنا سنوات في قاعات متحفنا - بيت الاسلاف المكتظ بالعصور وقد غمرتنا انتشاءات الكشوف والامتثال للحب، كنا نمسك بالماضي - ماضينا العظيم ونخفيه بين اضلعنا - كنزاً لغد قريب.. في تلك الأيام الساخنة بدأت اسمع الاصوات تهبط من اعالي المسلات التي تتوجها الآلهة والملوك ورموز السماء. وظهرت اولى اعراض الدوار والخدر والرعشة الغامضة.

خيل الي انني اسمع تنهدات التماثيل السجينة، وتوسلاتها وهي تستنجد بي لانقذها من أسرها الأبدي داخل اجساد الحجر واحس باذرعها تمتد اليّ، وبأصابعها الباردة تنغرس في لحمي عندما أفضيت لجواد بما أحس وأرى واسمع. وقف لبرهة صامتاً وأخذ يدي في يديه ونظر الى وجهي مستغرباً، ومتفرساً في ملامحي كأنه يراني للمرة الاولى او كأنه لايراني قط..

لم يقل شيئاً، واطرق ويده تقبض على يدي، بل تضغطها بقوة، ثم علت وجهه ابتسامة مبهمة وقال: لاتقولي هذا لأحد، قد تكون في الامر مبالغة ما، لعلك متعبة؟ الست متعبة يانهال؟.

انني اسمعها مثلما اسمعك.. اسمع تراتيل وتنهدات وتوسلات..

ربت على كتفي مثل أب عاقل لم تجد حكمته مع حمق ابنته الصغيرة، قال بحزم: انسي الامر. انسيه.. وبعد تخرجنا اختار

جواد العصر السومري الحديث موضوعاً لأطروحة الماجستير وحدد عصر «جوديا» حاكم لگش وبدأ بدراسة رقمه الطينية وتماثيله وماتبقى من معابده في لكش. . وجمعت المادة الاولية لاطروحتي عن «اشكال عبادة اينانا ـ عشتار السومرية ـ في بلاد مابين النهرين» وبدأت تزداد وطأة الدوار والخدر كلما دخلت المتحف او مكتبته لأعمل، وانصرف جواد الى جوديا وصارا يتساراّن مثل اي رجلين، ويتبادلان الود والطرائف والوعود والاسرار.

ولاحظ الجميع حالات هذا المرض اللعين الغامض. والنوبات الحادة التي تنتابني وانا اتحرك داخل قاعات المتحف ومكتبته. وعرضت نفسي بناء على مقترحات البعض على طبيب ولم يجد ذلك في شيء. . وعندما وهنت قواي تماماً لتكرار النوبات ارتأى جواد ان امتنع عن زيارة المتحف ومكتبته.

ـ وعملي في رسالتي؟

ـ يمكنك انجازها في البيت. .

ـ هذا أمر مستحيل.

ـ واذن عليك ان تختاري بين امرين: نيل الدرجة العلمية الذي قد يفضي بك الى الانهيار او الاحتفاظ بما تبقى من قواك لتواجهي الحياة اتركي شؤون الاسلاف لي وحدي. . الا يكفي أن يرحل أحدنا الى تلك الازمنة البعيدة ويبقى الآخر مقيماً في هذا الزمان؟

كان اتخاذ القرار صعباً، وغطت وجهي هبة من الرماد عندما سكبت الماء على جمرة الحماس، وتوقفت عن العمل، لابل اسرعت مدفوعة بحاجتي الى المال وخائفة من تراجعي ـ الى العمل مدرّسة للتاريخ في احدى ثانويات البنات والقيت بنفسي وسط غمر راكد من روائح واجساد وثرثرة واحزان النساء، حشد من المدرسات اللائي تحولن الى صيغ حياتية ثابتة مكررة، متشابهه تشابه التوائم، مهارات محدودة، تطلعات فقيرة وطموحات مكبوحة، يتبعها تردد شبه منتظم على المنجمين وقارئات الكف وانتظارات عقيمة لعرسان لايأتون ابداً، وفي البيت الانثى الأخرى الخرساء الجميلة، أميّ صمتها يملأ رأسي بالهواجس والصرخات، ماكنا نتحاور الا بالنظرات او البسمات وربما بالتهندات ولمس اليد والقبلات والدموع، كنا امرأتين تكثّفان رائحة الانثى واحزانها في بيت الصمت، فتصير الرائحة والحزن راية تدل علينا، وعلى وحشتنا، ومرت ايام طويلة راكدة افتقدت فيها المتعة العظيمة التي كنت اجدها في اجواء عملنا المشترك انا وجواد خلال تنقلاتنا بين الكلية والمكتبات والمتحف والمدن القديمة، وصرنا لانلتقي الا نادراً بعد انشغاله باطروحته، وربما يمر اسبوعان دون ان يرى احدنا الآخر.

وذات مساء هبط علينا جواد مثل ضياء قادم من قلب النهار، وفرحت أمي وارتبكت لفرط سعادتي، جلس قرب امي واخرج من جيبه علبة صغيرة فتحها فالتمع من داخلها خاتمان من ذهب وسلسلة تتدلى منها لؤلؤة محفوظة في شبكة من اسلاك الذهب.

قال لها بطريقة بارعة «أهلي يباركون، وسيأتون قريباً، ولا اظنك تمانعين».

وقبل ان تجيب بهزة رأسها نهض وقبل جبينها والتمع خاتمه في اصبعي وتدلت سلسلته حول عنقي بثمرتها البراقة الكاملة الاستدارة. .

همس لي: إنت تحبين اللؤلؤ لانه يمتلك ماضيا حياً
في اعماق الماء. . اعرف انك لا تحبين
الاحجار الخامدة المنحوتة. . يالؤلؤتي. . .

قال: نهال، انا مضطر الى السفر سألاحق «جوديا» في متاحف الدنيا وعندما انجز عملي وتناقش رسالتي نتزوج، آمل ان اكون جديراً بانتظارك. .

ولم أقل شيئا، كنت مزهوة وكسيرة الفؤاد، قال: احبك اكثر من اي احد في هذا العالم. وستنتظرين عودتي وأظنني استحق بعض عناء الانتظار، الا استحق فعلاً؟. .

ـ من لي سواك في هذه الدنيا؟. . ولكنني اخشى ان تعود فتجدني قد ذبلت وعدت لا اصلح لشيء.

انحنى عليّ وقبل جبيني بحركة اعتذار وامتنان محاولاً بث الطمأنينة في قلبي،

بكيت، اراد ان يعوضني بالعاطفة الحاضرة عن حرما نظر الي بولهٍ واستغفار وفكرت «سافقد جواد بعد ان تنازلت عن مشروع حياتي، اطروحتي . .» وقلت لنفسي ستعتادين الانكسارات والخسائر، وتخيلته يبتعد عني، ورأيته يطوف شوارع مسكونة بالضجيج والزحام ويداه تجوسان على حجارة التماثيل، او تتلمسان يداً ذات بشرة بيضاء باهته وتعلق بثيابه عطور وقحة وتحط على جسده اصابع غريبة تجهل الحنان ونبل التعلق الدائم . .»

بعد رحيله باسبوعين اثنين وصلتني أولى رسائله وتتابعت الرسائل من كل المدن فيها شيء من تلك الروح السرية التي ربطت بيننا وجعلتني معه جميلة ومحبة ومحبوبة، ورغم ان الرسائل كانت حافلة بانباء جوديا وتفاصيل عن تماثيله ونصوصه الا انني عثرت على الخيط السري الذي أحياني:

نهال . . . التقيت جوديا في متحف اللوفر، متعبداً او جالسا، وحزنت من أجله وهو أسير هذه الوقفة الابدية، يتطلع بكبرياء وبنوع من الملل الى وجوه الغرباء ويحاول اخفاء احزانه في صلابة حجر الديوريت الاسود . .

لا يمكنك يانهال تصور السحر في تشابك يديه الرقيقتين الا اذا تأملت يديك أنت، يدي العاشقة بأصابعها النحيلة وعروقها المتوفزة واظفارها المنمقة الناعمة، اليد الحساسة المدركة التي تجيد البوح والكتمان والرغبة والتردد والصلاة . . يدك لا اليد البدينة الثقيلة الخامدة، ان لجوديا يدي عاشق عابد ورجل حزين أحبك فيه، انا وهو غريبان في مدن غريبة . . احبك . .

«نهال . . وجدته سجين متحف «كارلزبورغ» في كوبنهاگن» فكان مهموماً رغم وقفته الشامخة في وحشة البلاد الباردة وفي متحف «برلين» بكيت امامه وهزتني رعدة الخوف والأسى وانا أرى جوديا شابا، تفيض قسماته بالأمل، احسست ان شيئاً ما يشدني اليه، سر ما . . لابد أن اجهد للكشف عنه، «نهال . . هي جولات تمزق القلب، التقيت جوديا في المتحف البريطاني، حاسر الرأس خاشعاً يفيض وجهه بالضراعة لآلهته، رأيته وقد ازداد غموضاً، وشاخ، وتغضن جبينه ونحف وجهه، اضفت فصلاً جديداً للاطروحة ـ سر حزن جوديا . . وسبب انتشار تماثيله في معابد لكش وضواحيها انه يتحداني فساعديني باصطبارك للوصول الى كشف السر حتى لا يطول انتظارك وعذابي . .»

ومر عامان وجواد ينقب في المتاحف عن سر جوديا وانغمرت في حياتي الممتدة ما بين مدرسة البنات وبيت الوحشة والانتظار، وكان العمل يفضي بي الى التعب الذي يطرد أرقي ويجعلني خامدة مثل جذع نخلة مقطوع اتخذوا منه جسراً للعبور . .

عاد جواد وقد تحوَّرت ملامحه حتى اصبحت شديدة الشبه بملامح جوديا، خلّه وصفيّه الوحيد، لطول ما حدق في وجهه وإتخذ سيماءه، واستنطقه وتقمص احزانه المجهولة.

عانقني، وكان تمثال الحجر يقف بيننا بكل صلابته وجبروته البارد.

وعاودني الدوار: بكيت . .

حدثني عن رحلته الطويلة، وهو يحاول ردم هوّة الفراغ القائمة بيننا . .

قال: سأعوضك ايام الانتظار، ماعليك الا ان تلهميني القدرة على العمل لأنجز الاطروحة فنتزوج، من دونك لا يمكنني انجاز شيء . . انت تدركين مدى حاجتي اليك . .»

لم اقل شيئاً . . كان يحاول استرضائي باضفاء الأهمية على وجودي معه: اهمية خاصة ليس لحياته وحبهِ لعمله، أنا اداة تكميلية لا يمكن ان تفعل شيئا بمفردها! . .

وجرحني هذا الاستعداد المدروس لأغفال طموحي وإهمال روحي المضطربة والصمت عن اطروحتي التي فتنني التخلي عنها، صرت امرأة عصابية تقف على حافة الغضب والبكاء كل لحظة، ادعي الرضا والانسجام وأزيف وجه عذابي فيأكلني هذا

التـزييف، ويمضـغ عظـامي، ويأتي جواد لمنح صورة المـرأة المنتظرة لمسةً من الالهام «تنفعه» في انجاز عمله . .

قال: نهـال سنعيش في فردوس حقيقي متى ماتـزوجنـا سيظل الحب نضراً حتى بعد شيخوختنا وسآخذك الى كل المدن واريك اعظم المتاحف والكنوز . .

قاطعته بصبر نافد:

- ماذا افعـل بمتـاحف الـدنيـا؟ اريـدك انت، هاهنا على هذه الأرض بين معـارفنـا من البشـر، انظـر لقـد اصبحت امـرأة مثـل الأخريات وماالذي تنتظره الاخريات؟ لاشي سوى رجل يعوضهن خسـارة الحيـاة وفداحة التخلي عن الطموح . . فهل ستفعل؟ هل تعدني بهذا!! . .

ووقف الرجل حائراً امام هذه المرارة ورنة السخرية الخفية في صوتي وكعـادتـه ربت على كتفي كأنه يسترضي طفلة نزقة، ولكنه عنـدمـا اقترب مني ولثم جبيني شعت منه الرائحة الغريبة، رائحة اللبـلاب البـري: الـزهـرة البيضـاء المـزرقة الرقيقة، التي يفوح شذاهـا الـوحشي السـاخن حين تسحق بين الاصـابـع، يقـول المهتمـون بالاسـاطيـر ان هذه الرائحة تميز الشجعان من الرجال واللذين يكتنف حيـاتهم الغموض والشجن، واؤلئك المرصودين للمصـائـر الغـريبـة . . وأنسـاني هذا الانغمار في الفكرة الشفافة ألمي، ، وعادت الشمس الى روحي . .

في الليـالي وبعـد نهـارات التعب، افتـح نافذتي لليل الظلمة البـاردة، اجلس وحـدي أرقب حدوث شيء ليس لي من احـدثه أمي خرسـاء، وجـواد يتحدث الى «جوديا» اتذكر احداث حياتي، كنت شهـابـاً تألق واحتـرق، وهـاأنـذي الآن نيـزك بارد مطمـور بالـرمـاد. علمت طالباتي الثبات. وقلت لهن. لا تتراجعن، وجع الاستسـلام اشـد اوجاع النفس، كنت اقف أمام النافذة وتخترقني سهـام من الاشـذاء والاصوات الداكنة، وفي السماء أمامي كانت النجـوم - الآلهـة تحيك مصائر البشر وتقذف بها في صخب ساخر مثلما يلعب الصبيان بالكرات الصغيرة.

أمي عاجـزة في خرسهاء، هي جميلة لكنها عاجزة: وانا املك صوتي، فهل تجنبت العجز؟ . . ماالفرق: انا كرة صغيرة تتقاذفها الافلاك وتلقي بها في مكان ما . . .

واسمـع جرس الهـاتف، ويأتيني صوتـه في منتصف الليـل. اتخلص من براثن النجـوم ومن أنيـاب الظلمـة والصمت: واهرع الى صوته: اريد صوت رجل أحبه يكفيني في الليل، عندما سمع تهـدج صوتـي وانبهـار انفـاسي، سألني: علام تلهثين. اكنت تركضين بين غرف البيت؟ . . اكنت تنظفين زجاج النوافذ؟ . .

- جواد . . جواد . .

- اسمعي توصلت الى حل لغـز الـرقيم الطيني . . أنت تعرفين طريقتي في مضـاهـاة الـرقم مع بعضها . . اسمعي لقد استغرقني ذلك الأمر اسبوعاً بأكمله. أنا الآن سعيد جداً، ذلك يشكل فصلاً كاملاً في الاطروحة: قلت لهم في الصباح، لا يحل لغز رقيمنكم الجديد سواي: تعرفينني جيداً. أنا أهل للتحدي، والانتصار . .

وكنت مثـل من يهبط من فوق جنـاح نسر الى الارض: اهوي الى التـراب وحـولي اوراق الشجـر ونتف الغيـوم والاشذاء واليراعات وبقـايـا صوت رجل احبه: أحرف متفرقة فيها شيء من رقة أحرف شفـافـة كأن الحب يخترق شغافها. عندما انتهى من الحديث عن الـرقيم والنص السـومـري تمنى لي ليلة سعيـدة بصـوت صلب وحروف متماسكة وعاد الى «جوديا» . . وهجرني . .

وبعـد أن نوقشت اطـروحتـه، واعلن انه لم يتوصل الى كشف سر «جـوديـا» الحيـاتي الـذي تتبعـه خلال عامين اقترح استاذه ان يضعه بعدئذٍ في صورة ملحق اذا تمّ له الوقوع عليه.

قبـل ان يبـاشـر عمله في قسم السـومـريـات بالمتحف كانت الحرب على حدودنا الشرقية قد دخلت عامها الثاني فالتحق جواد بجبهة القتال وترك جوديا بسلام بين يدي . .

قال: نهال نتزوج في الربيع، في اول نيسان عيد «اكيتو» رأس السنة العـراقيـة القـديمـة، آخذك الى معبد قديم، امسح رأسك

بزيت طيب، ونركع معاً امام إينانا المعظمة.

نظرت اليه: هذا الطفل الغريب ذي التحولات سرعان ما يتحول من رجل صلب الى غيمة شعر، هذا الطفل الولوع بالعمل سرعان ما يتحول الى مخلوق اسطوري يعايش الازمنة كلها ويمزج بينها في براعة، يتحدث عن الحب والحرب بنبرة واحدة «قتاله ومن معه لأعداء آتين من قرون الظلام، معركة بعد اخرى يقترب من جوديا» الذي صد عدوان «انشان» في بلاد عيلام وانتصر عليه وفي لحظات كثيرة يختلط وجها الرجلين امامي: وتتملكني الحيرة: كيف سيتدبر هذا الرجل أمر حياتنا المقبلة وهو جوّال بين الأزمنة؟.. بعد الحرب تحول الرجل الى صوت، وشجرة، وطائر، وغيمة «أصبح عاشقاً حقيقياً، قبلها كان رجلاً مثل كثير من الرجال وكنت اسمع الصوت، واعانق الشجرة، واتبع تحليق الطائر، وانتظر مطر الغيمة»..

في أجازته الاخيرة سلمنى مسوّدة الاطروحة.

- ننشرها يانهال، اذا توصلت خلال.هذه الفترة الى شيء جديد نضيفه، والا فانه سيكون ملحقاً يطبع بعدئذٍ مستقلاً. إسمعيني ستتابعين مراحل طباعتها تهتمين بالهوامش والمصادر اهتماماً خاصاً.

- عندما تعود بعد شهر سنصحح بروفات المطبعة معاً.

- أتراك جننتِ يانهال؟.. هل آتي من جبهة القتال لاصحح بروفات المطبعة؟ اظنك لم تدركي بعد معنى ان يعود جندي عاشق من جبهة القتال.

- بل ادركه..

- واذن سآتيك في كل مرة جندياً قادماً من جبهة القتال.. فلا تفاجأي بشيء.

وحمدت الله في سري، لقد تحول جوديا الى مخطوطة حسب، وهو الآن بين يدي، ذكرى لماض عظيم ورمزاً لبطولة سومرية نادرة.

نظرت الى وجه «جواد» كان قد امتلأ بأشياء جديدة مصنوعة من الحنان والرغبات والشوق والقوة وبعض الشجن، كانت ايماءاته وكلماته وحركات يديه كلها تنم عن بسالة روحه، وصلابتها: رجلاً تتمناه النساء، في داخله نبع من الضوء، عرفت بشراً في صدورهم جدران مظلمة جلود متقرنة مثل دروع السلاحف، ترتد عنها الاحزان والافراح واللذات: قلت: هذا رجل جديد بحبي قال وعيناه تغيمان في شبه حلم:

- نهال: في المعركة ونحن بين احضان اللهب وينابيع الدم والصهير ودمدمة الانفجارات وبراثن الشظايا ونحن نتقدم - نحو مواقع عدونا، ليلاً ونهاراً كنت اسمع صوتاً يأتيني من مكان وزمان سحيقين، يقول لي: ايها الفتى إحمنا ولا تدع عدواً يمس معابد لگش ولا غريباً يدنو من اسوار سومر، واحفظ بلاد سومر من كل سوء..»

وكان النداء يتكرر مرات عديدة، ويرافقني صدى الصوت العميق في كل مكان...

احضرت أمي الشاي الفواح بعطر الهيل، والكعك البيتي المحشو بالتمر واللوز، رشف جواد قدحه بسرعة وفي جرعات متتالية ونظر الي وهو مأخوذ بجمال ثوبي الحريري الازرق: هل تريدين ان نخرج؟ نهال ما اروعك في هذا الثوب، نهال عديني اذا ما استشهدت فلا ترتدي ثياب الحداد، وعيشي الحياة كما تأتيك فليس لنا سوى حياة واحدة نخرج منها لا رابحين ولا خاسرين، بل عراةً وانقياء».

واحتضنت رأسه وضممته الى صدري وغمرتني رائحة لبلاب الحقول فبكيت.. لبثت برهة اخفي الوجه العزيز الذي عبرته النبوءة، واحاذر النظر في العينين اللتين ارتسم على حدقتيهما الغد..

أحس جواد باختلاج في صدري في البكاء. قال «وعلام تبكين» ها أنذا بين ذراعيك، ليس من انسانٍ مخلدٌ في هذه الدنيا، هيا امسحي دموعك ولنخرج.. هيا اسدلي شعرك،»

واخذ ينتزع مشابك الشعر ويمرر اصابعه بين الخصلات

بحركات تنقصها المهارة، احسست بالنشوة والخوف وهو يقبل رأسي فاختطفت يده ولثمتها بلوعة ثم ضممتها الى صدري. .

قال: اسمعي يا نهال يبدو انني لن اطيق الانتظار حتى نيسان لنتزوج، إنسي عيد «اكيتو» البابلي، انسي هوسي السخيف بطقوس الماضي وأعدي نفسك لنتزوج بعد شهر: في كانون الثاني. .»

وبعد عشرين يوماً جاءني جواد وقد سكن الصوت وتمددت الشجرة وغفا الطائر، وفرغت الغيمة: جاء شهيداً «بكيت بدموع من رحيق كنت الثمرة التي يعتصرها الموت فيسيل عصير روحها دمعةً، دمعة حتى تجف» اصبحت جافة «لا دموع وخاتمه يضيء عتمة يدي الحزينة ولؤلؤته تتدحرج على صدري مثل آهةٍ بيضاء ورغبة ضائعة. . رغبته هو التي تتدحرج لامعة فوق روحي «صلبة ومدوّرة ومحفوظة في شبكة من ذهب مختومة باسمه. . بعد أشهر هدأت لؤلؤة الحب واستقرت بين عنقي وصدري: نهضت وتابعت نشر اطروحته وفي الذكرى الاولى لاستشهاده صدر الكتاب»

«جوديا أمير لگش وعصره الذهبي»

أخذت النسخة الاولى وذهبت اليه، كنت قد زرعت خلال اشهر صمتي حديقةً صغيرةً حول قبره من شجيرات الآس والجوري وكنت اخشى أن أهمس بشيء، هذا اليوم سأحدثه بكل ما يعن لي وسأنصت الى صوته «سينهض صوته، اسمعه: اسمعه».

قال ـ نهال اذهبي اليهم لقد عثروا على التمثال الذي يحمل نصاً يفسر سر جوديا. .

افقت من الذهول بغتة، واعترتني رعشة سماع صوته الاخضر اللين، تلمست اللؤلؤة بين صدري وعنقي، كانت دافئة ومترجرجة كأنها تنبض.

بعد اسبوع من زيارة المقبرة قررت أن افعل شيئاً، سأزور المتحف مصطحبة طالباتي، كنت أخشى الذهاب بمفردي بعد تلك القطيعة، ولكن نداء جواد الذي جاءني مما وراء الحياة اشعل حماستي، وعندما اقتربت من المتحف احسست انني ادخل في متاهة حلم، وأتحول الى مقطع من أسطورة

الآن. . وانا واقفة امام التمثال. . احس ان يده القوية اليد الجناح ـ الغصن ـ الغيمة تأخذني، فأغمض عيني وأتلقى قبلاته الصغيرة المتتابعة مثل حبات المطر. .

أأنت جوديا أم جواد؟ هل إنك أنت؟. . هل انت هو؟ ام انك الرجلان معاً؟. .

انهمر نور المصباح الكشاف عليه واخترق حجارته البيضاء الصقيلة، أحسست أنه يضرم النار في أعماقه، فيتحول الحجر الابيض الى وردي فأرجواني، ثم الى لون جلدٍ حي بشري؛ وبغتة تذكرت طقوس الاحياء «شعيرة فتح الفم» التي كان يمارسها اسلافنا لجعل الروح تسري في تماثيل الآلهة والملوك في المعابد. .

فتح الفم وإضاءة العينين وقراءة الرقى، ثم مسح الوجه بزيت السمسم وسكب الرحيق بين الشفتين المنفرجتين. عندئذٍ تسري الحياة في الحجر، وعندئذٍ تنهمر الدموع من عين التمثال وتتحول الى جواهر نفيسة، كان اسلافنا يؤمنون ان ذرف الدموع فعل انساني سامٍ يحيل الحجر الى مخلوق حي. . وعند ذلك كان التمثال الحي يغادر المعبد ويهبط الى المدينة ليتزوج احدى فتياتها فتنجب له ابناً سماوياً، قد يصبح بطلاً عظيماً او ملكاً او معبوداً مقدساً. .

ارتجف النور للحظة كأنما ادرك غرابة المعجزة وخيل الي ان الشفتين تختلجان تحت رعشته، سكبت في يدي شيئاً من عصير التفاح ووضعته بين الشفتين ودهشت اذ جف العصير واختفى، كررت الامر فامتص الرخام الرحيق كله، ولما أن مسست الوجه أحسست بحرارة أعرفها: حرارة الرجل الذي ضممته الى روحي مثل شجرة، ورنت اليّ عيناه بنظرة بشرية وتوقف من حولي الزمان. . وبكيت. .

ـ لم أمت ولم يمت إسمي . . فعـلام تبكين أنتِ وعـلام تغرقين الأرض بالدموع؟

ـ من اجل ذلك ابكي . .

ـ فلتفرحي ؛ وليهنأ قلبك . .

وتـراجعت الى الـوراء . . عدوت في القـاعـة مثـل ممسوسة ، وعنـدمـا التفت اليه رأيت المعجزة : إنه يذرف الدموع ! في البيت لم أبكِ قط ، بل تفجـرت في نفسي افـراح غريبة ، ساخنة ، كأنها شعـلات متتابعـة تشبه ألعابنا النارية الصغيرة التي نسميها «عين الشمس» او «نثار النجـوم» وعنـدمـا نظـرت الى وجهي في المرآة وجـدتـه مضاءً وجميلاً وتذكرت كل شيء : كان على شفتي مذاق قبـلات قديمـة ، وعلى ذراعي لمسـات اصابع خضراء ، ولمسات من جمر ولمسات من رحيق . . .

ارتـديت قميص نوم بلون الـزمـرد أخضـر مزرقـاً ، وربطت شريطيـه على الكتفين ، اشتـريت هذا لعرسنـا ، ولم المسه من قبـل : عنـدمـا تدلـت الـلؤلؤة على الـلون الـعشبي سطعت ، وتـرجـرجت : كانت غضـون حزني والشعـرات البيضاء في سواد شعـري تذكـرني بمرور الزمان عندما نسيته وأنا ارتدي قميص نوم العروس . قلت لنفسي . .

ـ لا تزالين جميلة يا نهـال . . هذا العنق والصـدر والكتف وهذه العذوبة التي يرقرقها الحب حولك . .

اسدلت شعري مثلما كان يريد . . وفتحت رسائله ونثرت حولي اوراقه ومسوداته وهداياه الرائعة وجلست وسط بستان الماضي مثل شجرة آس خضراء لها زهرة واحدة لؤلؤية . .

قرأت كلمـاتــه الحيـة ، لمست الاوراق ، التي قبضت عليهـا اصابعه ، وبكيت عندما هبت علي رائحة اللبلاب ، يا الهي رائحة اللبـلاب مرة اخرى . . واختلج جسدي وتصاعد الرحيق الى فمي «عندئذٍ فتح بابي ، ودخل جواد ومد يده الى وجهي ثم امسك بيدي وانهضني وعانقني ، انه جواد هذه رائحته وهذا قميصه المخطط واصابعه .

ـ يا الهي . . انت . . جواد . . انت؟

ـ لا ترفعي صوتك . . اهدأي يا حبيبتي

ـ من اين اتيت؟ ما انت؟

ـ كنت في غاية الظمأ هذا الصباح . .

ـ وسقيتك رحيق التفاح بيدي . .

ـ انت؟ انت التي فعلت هذا؟

ـ ومن سواي؟ . . قمت بالطقوس كلها . .

ـ لماذا؟ لماذا فعلت بي هذا؟ . . ألأجل ان تفقديني مرة اخرى؟

ـ لن ادعك ترحل . .

ـ بل انني ذاهب فلا تدعي الأمل يضللك . . انا ذاهب الى هناك . .

ـ اذهب معك . .

ـ كلا . . خذي هذه الأوراق ففيهـا النص الـسومـري الـذي توصلت الى فك رمـوزه ، سرجوديـا ، سلميه لهم . . واذا شئت ان تريني ثانيـة فلربمـا تجـديني في مكـان ما . . ربمـا على رصيف المحطـة اوعلى الجسـر ، اوقرب المتحف اووراء المقبـرة . . قد تجـديني في مكـان ما . . والآن هيـا اجلسي على السـريـر لأرى وجهك جيداً . .

نظـرت اليـه كان جميـلاً بصـورة لا تصدق ، قلت لنفسي هوذا جمال الموت الجمال النهائي القاسي . . الجمال اللا متغير . . .

قال انت الآن اجمل من ذي قبل انت مذهلة يا نهال . . واقترب مني اقتـرب : وقبلني ولمس كتفي وصـدري وضغطت اصابعه اللؤلؤة على صدري ، وجـرحتني خيوط الـذهب الشبكيـة كانت الـرغبـة المموهـة تتحـول الى حنـان رقيق ، ثم سرعان ما تنجلي فأشمها واستسلم لها . .

وبعد برهة كنت احلق مع غيمتي وطائري في فضاء لا متناهٍ . لا عمـر لي ولا غد . . . وعلى شعـري اكليـل من اللبـلاب واللآليء رائحـة الـرجـل ورغبـاتـه تتـوج شعـري . . وتحتي تنام الازمنة ـ

المتاحف والبيوت والصحارى والنهران والمعابد والنخيل . عندما هبطت عند «فم الانهار» لم اعثر على جدنا «اوتانا بشتم» وفي الحقيقة لم أشأ ان أراه، فلست بحاجة الى مشورته لقد عرفت اين هي نبته الخلود لابد ان اوتانا بشتم، كان نائماً عند «فم الانهار» ينتظر في ضجر وصول حفيد قلق او مغامر . .

صحوت، كان رأس جواد على ركبتي وهو راكع امام السرير .

قال : الآن سأرحل : انجزت ما كان علي انجازه، وتشبثت به، وبكيت .

- الامر ليس كما تظنين، فقد قدرت السماء مصائر البشر واحتفظت بالخلود للآلهة وحدها . . . بكيت . . بكيت . .

- افرحي ولا تبكي وعيشي حياتك ولا تحزني فانما هذا هو نصيب البشر . . وداعاً . . لا يمكنني أن أبقى وداعاً . .

عند الفجر، افقت من غيبوبتي وانا اتلمس بقايا حرارة يديه على جسدي فتشعر اصابعي بالخدش الدامي الذي سببته لؤلؤته تحت عنقي، تناولت الاوراق التي وضعها على سريري وقرأتها .

«انا جوديا، حاكم لگش، بفضل حكمة الهي العظيم ننگرسو، وجدت شعب لگش مثل ابناء أم واحدة وادخلت الطمأنينة الى كل بيت، هزمت أعدائي في ارض عيلام وملأت قلوبهم بالهلع، وجعلت نور آلهتي يحتوي الكون مثل عباءة وجعلت صورتي «تمثالي» في كل انحاء لگش ومعابدها لأقدم ضراعتي الى شفيعي الاله ننگيزدا لعله يعيد اليّ امرأتي المحبوبة نانشا التي نزلت في قارب من البردي والقصب الى العالم السفلي . لعل لمسة من يدي الآلهة «بأأوو» تمسها فتعود الى الحياة . . نذرت نفسي لسلام سومر ومجدها، فباركني الهي ننگرسو ولكن حارس «إيرش گيگال» اختطف سيدة قلبي، سينزل الهي لعنته على كل من يمس ارض لگش ويدنس جسد إمرأتي المقدسة نانشا سليلة الآلهة بأأوو. مثل ماء الفرات انسابت من بين يدي وجعلت الحزن مصيري انا القوي حامي سومر . . لن يفرح قلبي الا اذا التقيت نانشا . سأقيم الصلوات واقرب القرابين حتى تعود فتأخذني في قارب القصب الى نهر الحياة» .

هطول المطر كان غزيراً وانا اتجول ما بين المحطة والجسر، كان القطار قد تحرك، القطار النازل الى الجنوب . من نوافذه اطلت وجوه الجنود الملفوحة بالشمس والنيران . والحب، وخيّل الي انني رأيت وجهه بين تلك الوجوه ولعلني رأيت يده تلوح لي بالبيريه الأسود بين عشرات الأيدي، ناديت . . ناديت لكن القطار كان قد مضى . .

ذهبت قرب المقبرة وتجولت قرب المتحف وعدت الى الجسر والمحطة دون ان اجده، أكان يخدعني؟ . .

صوّرت النص السومري مع ترجمته في مكتب للاستنساخ واحتفظت بالنسخة الاصليه لدي - واتجهت الى المتحف وقبل ان اذهب الى الرجل الذي حدده لي جواد دخلت القاعة السومرية فلم يصبني الدوار ولم أسمع شيئاً . نظرت الى التماثيل فكانت ساكنة في جمودها الابدي، لم ارتعش ولم اتخدر وعندما وصلت الى حيث كان التمثال لم أجده . . كان قد إختفى، خشيت أن أسأل . . فخرجت مسرعة من القاعة ومضيت نحو الرجل الذي ارسل له جواد النص في مظروف طويل . .

- هذا النص مرسل اليك من رجل يعرفك يضم وثيقة هامة .

- هلا تفضلت السيدة بالجلوس؟ . .

- شكراً . . انا في عجلة من امري، لا وقت لدي . .

ومن غير ان احيي خرجت الى الشوارع وسرت على غير هدى على مدى ساعتين، اختفى جواد وجوديا معا . لكنهما لم يموتا، تجولت في الشارع مثل عاصفة صغيرة، كانت حبات الامطار تسطع وتعكس ضوء الشمس على العمارات والزجاج وعلى وجوه العابرين، وفي السيارة التي اخذتني نحو المقبرة احسست بالبرودة الرطبة التي خلفها المطر . . عندما عبرت القبور الى حيث حديقة الآس والجوري لم أجد القبر، كانت الشجيرات تشكل سياجاً لمستطيل أرضي مكسو بأعشاب قصيرة يانعة تفتحت بينها ازهار النفل البنفسجية الصغيرة، وتمددت عند حافات المستطيل نباتات اللبلاب طرية نضرة الاوراق وقد امتدت عساليجها نحو شجرة التوت العتيقة . . تقافزت القبرات وهدلت الحمائم وتساقطت اوراق مذهبة من الشجرة وانا مستندة الى جذعها المبلول، منهكة وحائرة، ومن بين الاصوات كلها وصلني الصوت : أخضر ليناً :

لم أمت ولم يمت اسمي

لم أمت ولم يمت اسمي

١ ـ استعرت عنوان القصة ـ من ملحمة كلكامش :

«هو الذي رأى . . »

٢ ـ «بـوآبي» ملكـة اور السـومـريـة التي كانت تعـرف حتى وقت قريب باسم «شبعاد» لخطأ في لفظ المقطع السومري في اسمها .

٣ ـ ايرش گيگال إلهة سومرية ـ أخت عشتار وحاكمة الجحيم ـ العالم السفلي يشير سماع التراتيل هنا الى بداية تداخل الازمنة وامتزاج حالتي الموت والحياة امام «نهال» .

٤ ـ جوديـا «أميـر او حاكم مدينـة لكش السـومرية «٢٠٦٠» ق . م . اعاد لمدينة لكش هيبتهـا ومجدهـا بعـد ان دمرها الغزاة ، شيد المعابد الخمسين وهيأ لها حيـاة رغـد وسلم وعـدل ، قام جوديـا بحملة عسكـريـة واحـدة هزم فيهـا ملك «أنشان» في عيلام ، وانشان حسبما يظن هي مدينة «مسجد سليمان» الحالية . وتـوقفت مطـامـع العيلاميين عند حدها بعد هزيمتهم هذه فانصرف جوديا الى بنـاء حضـارة لگش التي تميـزت بازدهار الثقافة والفن والاقتصاد ، وتعد تماثيل جوديـا اروع ما ورثنـاه من فن النحت السـومـري على الاطـلاق ، ويشبـه المؤرخون جوديا بالامبراطور الروماني «ماركوس اورليوس» في فلسفته وفكره وازدهار عصره .

٥ ـ اينانا ـ الاسم السومري لعشتار ربة الخصب والحب والحرب ـ والامومة في احيان اخرى . سيدة النواميس الالهية عبدت في كل مراكز الحضارة في وادي الرافدين والمناطق التي تأثرت بفكر وحضارة العراقيين .

٦ ـ يعني اسم «سميـر اميس» فيمـا يعنيـه «الحمـامـة» حَسب رأي المؤرخ «ديـودورس» محـرّفـاً عن اللغـة الامـوريـة ـ السـوريـة القـديمة وهي الملكة الآشورية العظيمة التي دارت حولها اساطير كثيرة .

٧ ـ «اكيتـو» عيـد رأس السنـة الجـديـدة في العراق القديم يقع ما بين نهاية آذار واول نيسـان . تتلى خلالـه قصـة الخليقة «اينوما إيلش . . حينما في العلى . . » وتقام طقوس الزواج المقدس بين الملك ومن تمثل الربة عشتار من الكاهنات وينهض «دموزي» تموز من موته وتأتي مواكب كل الآلهة من المدن لتشارك في عيد عودة الخصب والحياة الى الارض .

٨ ـ يتحـدث البـروفيسور ليو اوبينهام في كتابه «العراق القديم» عن شعائر «فتح الفم» والاحيـاء فيشيـر الى ان شعـائـر معقـدة وسرية كانت تقام لتحويل الجـامـدة لتمـاثيـل الملوك والآلهـة الى وعاء يستقبل الحضرة الآلهية ، فكانت التمـاثيـل ـ التي يتم نحتهـا غالباً في «محترفات» داخل المعابد ، تشكل بأعين وأفواه مفتوحة كي تتلقى طقوس فتح الفم والاحياء التي يقوم بها الكهنة ولا تشذ تمـاثيل جوديـا عن هذه القاعدة ـ وكان الاسلاف يعتقدون ان التمثال بعد هذه الطقوس يتحول الى هيكل حي يستطيع الاتصال بالآلهة والتخاطب معهم .

٩ ـ فم الانهار هو الموقع الذي يقيم فيه «اوتانا بشتم» الجد الخالد للبشر حسب ملحمـة گلگـامش وهـو الـذي روى للبطل گلگامش قصة الطوفان وارشده الى «عشبة الخلود»

١٠ ـ تتوزع تماثيل جوديا الآن بين المتاحف العالمية والمجموعات الشخصية لهـواة الآثـار . وهي تحف نفيسـة لا تقـدر بثمن لأهميتها في فهم التحول الذي طرأ على النحت السـومـري في عصـره الحديث . وللنصوص القيمة المنقوشة عليهـا كمـا انهـا تقدم صورة حية للحياة الحضارية والمفاهيم الدينية والفكرية في العصر السومري الحديث .

١١ ـ النص السـومـري وضعتـه افتراضاً في محاولة الاقتراب من روح التدوين السومرية ولخدمة مضمون النص القصصي .

هو الذي اتى

نقد
شجاع العاني

تعتبر مسألة الخلود، من المسائل الخطيرة، التي شغلت بال الانسان منذ اقدم العصور وحتىء يومنا هذا، وستظل هذه المسألة الشغل الشاغل للانسان مادام نقيضها «الموت» لغزاً محيراً يقف متحدياً لكل الانجازات العلمية والحضارية التي حققتها البشرية عبر عمرها الطويل، وعاملاً من اخطر عوامل اغتراب الانسان في العصر الحديث. ومن الطبيعي ان تحفل اعمال فنية وادبية كثيرة تنتمي لشتى العصور بمعالجة موضوعي الموت والخلود. ونحن لانعاني اذا ما قلنا ان انجازات البشر العلمية والحضارية. دفعت بهذين الموضوعين الى مقدمة اهتمامات الانسان، بعد ان استطاع حل الكثير من المعضلات التي واجهها خلال مسيرته الطويلة. على العكس من الانسان البدائي الذي استطاع ان يجد في وسائله السحرية والدينية البدائية شكلاً من الحل يطمئن ويستنيم اليه، وبكلمة فان عصرنا، عصر المنجزات العلمية الكبيرة، فجرّ وبشكل لم يسبق له مثيل، مشكلة «الموت» كواحدة من اكبر المشكلات الكونية التي لم يهتد الى حل لها، رغم ما حققه من انجازات كبيرة في مجالات اخرى، بحيث بدا ان كل اغترابات البشر قابلة للزوال باستثناء اغترابه الكوني: الموت.

وقصة «هو الذي اتى» هي محاولة للقاصة لطفية الدليمي لمعالجة مشكلة الموتا من خلال معالجتها لموضوع الحرب والشهادة، وذلك بالعودة الى الموروث والاساطير القديمة،

ونحن انما نحاول هنا ان نقف على طبيعة هذه المعالجة ومدى نجاحها عن طريق تفحصنا للقصة وللعلاقات القائمة بين اجزائها، وديناميكية هذه الاجزاء، وما صاغته هذه العلاقات من بنى او انساق بنيوية.

واذا كنا نستطيع التعرف على رواي قصة ما، من خلال بعض عباراته، فان راوية قصة الدليمي تطل برأسها منذ الشسطر الاول للسرد القصصي معلنة أن القصة ليست سوى قصة حب. لاتخص احداً - في المستوى الشخصي - سواها. هذا هو ظاهر القصة، وهذه هي قشرتها الخارجية وعلينا ان نقف على باطن القصة، خلال رصدنا لثنائيات القصة او جدلياتها. لكي نقف على النص الايدولوجي الذي يختفي تحت النص القصصي الظاهر، وعلى مستوياته المختلفة، ذلك اننا نعتقد ان اية بنية قصصية انما تكون من مستويات او طوابق متعددة. ونحن لانستطيع الوصول الى البنية الاصلية والعميقة إلا بمحاولة سبرغور هذه المستويات، ذلك ان فهم الحكاية كما يقول بارت «لايكون فقط بمتابعة تسلسل الخبر، وانما ايضا على الاعتراف بطريق قائمة فيه. واسقاط الترابطات الافقية للخيط القصصي على محور عمودي ضمينا. ان قراءة «سماع» حكاية لاتكون بالمرور من كلمة إلى اخرى،' النص انما ايضاً بالمرور من مستوى الى آخر». وبدون هذه البنى الاصلية والعميقة، سيكون تماسك النص كما يقول «ديجك» سطحيا وخطياً فحسب.

يقـول السـرد القصصي ان مدرسـة تأريـخ مولعـة بحضـارات العـراق القـديمـة ، ومفتونة بالخوارق وبما وراء النفس البشرية ، كان يحـدث لهـا امـر غريب كلمـا دخلت متحفـاً للحضـارات القـديمـة ، وبخـاصـة لدى رؤيتهـا لتمثـال المعلم «جوديا» حاكم لگش السومري. اذ تنتابها نوبات من الاغماء والغيبوبة ، وتتخلط لديهـا الحقيقـة بالحلم فينطق التمثـال ليصبح كائنـا حيـاً «كلمـا دخلت متحفاً كان يحدث لي هذا الامر الغريب: دوار وضيق في الصدر، وانبهار في الانفاس يتبعه خدر يسري من اسفل الرأس الى الظهـر والاطـراف . . . ثم تبـدأ يداي بالارتعـاش ويتسـارع نبضي وتجتاحني موجة من الحرارة يتوهج بها جسدي كله . »

«لكي نقف على تفـاصيـل هذه الظـاهرة ، علينا ان نقدم عرض للقصـة او الحكـايـة رغم اتفـاقنـا مع تودوروف في مقولته بأن اي عرض يهـدف الى تقـديم ما يقولـه العمـل الفني لا يمكنه تحقيق ذلك الا باعادة كلمات النص الأدبي وفق ترتيبها. ولعله من المفيد هنـا ان نشيـر الى الفـرق بين الحكـايـة والقصـة ، فالقصة خلاف الحكـايـة كمـا يقـول تومـاشفسكي، اذ انهـا لاتقدم لنا الاحداث بنفس ترتيبهـا في الحكاية ، وانما يفيد ترتيبها لاعتبارات جمالية ، ويعتمـد هذا الترتيب على مهارة الكاتب واتقانه لحرفته الفنية كما ان القصـة لاتقـدم لنـا الاحـداث صافية كما تقدمها الحكاية ، بل تقـدم لنـا مزيجاً من الاحداث والافكار. والقاصة الدليمي لاتقدم لنـا الحكـايـة من بدايتهـا، بل يبدأ السرد القصصي من نقطة تقع بالقرب من نهاية القصة ، هي النقطة التي تبلغ فيها الاحداث قمة الأزمـة ثم يعـود بنـا السرد القصصي الى بدايات الحكاية ، ويسير قدما نحو نهايتها .

ونعـود الى الحكـايـة لنعـرف ان ظاهرة الاغماء والغيبوبة التي تصـاب بهـا نهال راوية القصة تعود الى سبعة اعوام خلت، عندما كانت طالبـة في قسم الآثـار وربطتهـا علاقـة حب بزميلها «جواد» الـذي نصحهـا بعـد ان وقف على هذه الظـاهـرة المـرضيـة لديها بالتخلي عن دراستهـا للمـاجستيـر مفضلة صحتهـا على دراسة تفضي الى انهيـار تام، فانقطعت «نهـال» عن الـدراسـة بعـد ان جمعت المـادة الأوليـة لرسـالـة عن «اشكـال عبـادة اينـانا عشتار السـومـريـة في بلاد ما بين النهـرين» على حين انصـرف زميلها - وخطيبهـا فيما بعد - جواد لدراسة الاسلاف القدماء. محاولا حل لغـز الملك السـومـري «جـوديـا» ومـا في تمـاثيله من حزن جلي واضـح ، التقبت جوديـا في المتحف البـريطـاني ، حاسـر الرأس خاشعـاً يفيض وجهه بالضـراعة لآلهته ، رأيته وقد ازداد غموضاً ، وشـاخ ، وتغضن جبينـه ، ونحف وجهـه . اضفت فصـلاً جديـداً للاطـروحـة - سر حزن جوديـا - وسبب انتشـار تمـاثيله في معـابد لگش وضواحيها» .

واثناء جولات جواد بين متحف اللوفر في باريس وكارلزيورنج في كوبنهـاجن ومتحف برلين والمتحف البـريطـاني يتقـدم جواد بطلب يد زميلتـه «نهـال» ويسألهـا ان تصبـر وتنتظـره واعـداً اياها بتعـويض منـاسـب، على حين هي في حيـاة مليئـة بالجهـد وبالاحسـاس بالـوحـدة بين مدرستها حيث الحياة لاتتجاوز لدى زميلاتهـا انتظـار الـزوج القادم، والبيت حيث امها الخرساء التي يزيد خرسها من احساسها بالفراغ والوحدة .

وبعـد ان ينهي جواد دراسته يطلب اليه ان يضم ما سيتوصل اليه من كشوفات حول اسرار حياة جوديا - التي يخفق حتى مناقشة الـرسـالـة في كشفهـا - في ملحق يضمه الى الرسالة ، ويلتحق في العمـل بقسم السـومـريات بالمتحف وبعد أن يطلب الى نهال ان يكـون زواجهمـا في اول نيسـان الـذي يعتبر عيد رأس السنة عند العـراقيين القـدمـاء ، «اكيتـو» . إلا انه يجند ويلتحق بالجبهة بعد مضي عامين على قيام الحرب العراقية الايرانية ، فيطلب من نهال ان تهتم بتصحيح وطبـع ونشـر رسالته ، ويكشف اثناء القتال عن قدرات روحيـة عاليـة في مقـاومـة الطـامعين بارض العراق مازجاً الحب والحـرب في معـادلـة واحـدة . ويقـاتـل جواد ويخـوض المعـارك وفي سمعـه نداءات السـومـريين لصد الاعداء ودحرهم وفي ذهنـه «جـوديـا» ، ملك لگش السـومـري الـذي صد عدوان الملك «انشان» في بلاد «عيلام» على بلاده . ويطلب من نهال ان يقدما زواجهما الى كانون الثاني، ولكنه يستشهد بعد عشرين يوماً .

بعد عام من استشهاده يصدر بحثه عن «جوديا حاكم لگش وعصره الذهبي» ويكتشف تمثال لجوديا يحمل نصاً يفسر سر حزن جوديا الذي فقد زوجته «نانشا» وظل يقدم تضراعته الى الاله «ننگزدا» ليعيد اليه امرأته التي هبطت الى العالم السفلي في قارب من البردي والقصب.

وتزور نهال المتحف وتقف عند تمثال «جوديا» لتكتشف فيه ملامح جواد وتسمعه يردد:

- لم امت ولم يمت اسمي... فعلام تبكين انت وعلام تغرقين الارض بالدموع؟

ويردد جواد لها الزيارة، وفي مشهد الزيارة الذي تصفه الراوية باسلوب حلمي يقدم جواد النص الذي عمل من اجل العثور عليه طالباً ايصاله الى شخص معين في المتحف، وحين تتمسك نهال به قائلة لا وهي في حالة من الحمى والغيبوبة «لن ادعك ترحل» يرد عليها قائلاً:

- ليس الامر كما تظنين، فقد قررت السماء مصائر البشر، واحتفظت بالخلود للآلهة وحدها.

وحين تبكي يضيف قائلاً:

- افرحي ولا تبكي وعيشي حياتك ولا تحزني فانما هذا هو نصيب البشر. وداعاً لايمكنني ان ابقى... وداعاً.

وكلمات جواد لنهال تعيد الى الاذهان كلمات «سابيتم» صاحبة الحانة لجلجامش في الملحمة العراقية الخالدة:

«- حينما خلقت الآلهة العظام البشر
قدرت الموت على البشرية
واستأثرت هي الحياة
اما انت ياجلجامش، فليكن كرشك مليئاً على الدوام
وكن فرحاً مبتهجاً نهاراً ومساء
ودلل الصغير الذي يمسك بيدك
وافرح الزوجة التي بين احضانك
وهذا هو نصيب البشرية»

وحين تعود نهال الى المتحف لايصال النص السومري وترجمته. تجد التمثال قد زال من مكانه، وتخرج وهي تخجل من السؤال عن مصيره، وحين تزور المقبرة التي يرقد فيها جواد تكتشف ان الشجرات التي زرعتها حول القبر، استحالت الى حديقة تخفي اي اثر للقبر الذي ضم رفاته.

تتيح لنا مقارنة الحكاية بالسرد القصصي ان نقف على زمن القصة او الحكاية، تقول راوية القصة في بداية السرد القصصي «وقبل ثلاثة ايام حدث لي الشيء نفسه وانا ازور المتحف مع طالباتي بعد ان انقطعت عن التردد على هذا المكان طيلة ثلاث سنوات وبضعة شهور» واذا ما تذكرنا ان جواد التحق بالجبهة بعد بداية الحرب بعامين. وأنه استشهد في كانون اول استطعنا ان نستخلص الزمن التأريخي للنص القصصي، فالحكاية تبدأ منذ عام ١٩٧٨ تنتهي ١٩٨٥ زمن كتابة القصة وزيارة نهال للمتحف تقع في العام نفسه وهو العام الذي يبدأ منه السرد القصصي على عكس الحكاية التي تبدأ منذ عام ١٩٧٨. ولهذه الاشارات الزمنية التي ثبتتها القاصة ببراعة دلالتها التأريخية الواضحة، إذ تشير الى ان استشهاد جواد يأتي بعد انسحاب القوات العراقية من الاراضي الايرانية.

واذا ما حاولنا رصد زمن السرد من حيث بطء النص وسرعته وجدنا ان السرد القصصي يتسم بالايقاع البطيء، لكثرة الوظائف الثانوية السردية والوصفية والتي تصف علاقات ثابتة مستقرة قياساً للوظائف الحركية أو الاساسية في القصة التي تدفع بالحدث الى امام، ويصدق هذا القول ايضاً بالنسبة للعوامل والشخصيات فشخصية كشخصية سميراميس تظهر في بداية السرد القصصي ثم تختفي دون ان يكون لها اي اثر في الوظائف الاساسية للحدث، بحيث لو حذف هذا العامل لما غير من امر القصة شيئا.

والى جانب الزمن التاريخي وزمن السرد القصصي فثمة نوع آخر من الزمن، هو الزمن، اذا ما اردنا الدقة، ونحن نقف من خلال السرد القصصي على مفهومين للزمن احدهما مفهوم اسلافنا العراقيين القدماء متمثلاً في قول الراوية «كنت استمع اليه ذاهلة واتحول الى تمثال من قمح وماء، تمثال من تمر ولبن واسيل نحو اسلافي... اسيل مثل الدبس الحلو على مسافة لزمن عندما احس بانسيابي من بين يديه نحو الماضي قال محاولاً

كبح استجابتي السحرية لفكرة اجدادي:

- اما نحن يانهال، فقد ادركنا من بعدهم اننا لانعبر الحياة إلا مرة واحدة ونمضي نحو النهاية...»

والنص، يعرض لمفهومين معاً، احدهما مفهوم سحري بدائي، والآخر معاصر، الآخر يرى الزمن في سيرورة دائرية والآخر يراه في سيرورة افقية تبدأ بالولادة وتنتهي بالموت مروراً بالحياة نفسها.

★★★

ان قراءة النص القصصي تكشف عن جدليات او ثنائيات اساسية عدة تتفرع منها جدليات اخرى واول هذه الجدليات جدلية النص الظاهر والنص الايدولوجي فظاهر النص ان القصة ليست قصة حب فحسب، بل هي بالاساس، وفي المستوى الأول هي قصة الصراع بين شعبين وحضارتين، صراع يمتد في جذوره الى اعماق التأريخ، الى اولى الحضارات التي قامت في المنطقة، فايران اليوم هي عيلام الامس، وعراق اليوم هو بلاد سومر بالامس، ومثلما حاولت عيلام بالامس وحاول ملك «انشان» فيها ان يغزو بلاد سومر ويدنس ارضها كذلك يحاول حكام ايران اليوم غزو العراق وتدنيس ارضه واستعباد شعبه وفرض الهيمنة عليه، وليس عجيبا بعد ذلك ان يكون اسم العامل الذات في القصة او بطلها «جواد» قريباً من «جوديا» حاكم لگش السومري. وان يحل بعد استشهاده في تمثاله ويكتسب سماته وملامحه، بل ليس عجيباً ان يكون عنوان القصة «هو الذي اتى» مشتقاً او قريباً من عنوان ملحمة كلجامش «هو الذي اتى»

ان جواد، كما تفصح القراءة المتأنية للنص ليس فرداً، بل هو يكتسب ملامح الجماعة البشرية وهي ترد عنها كيد اعدائها. انه ليس ضمير الجماعة، بل الجماعة ذاتها، يؤكد هذا المعنى قوله لنهال«... واذا شئت ان تريني ثانية.. فلربما تريني في مكان ما... ربما على رصيف المحطة او على الجسر او قرب المتحف او وراء قصة تشيخوف الرائعة «المدرسة» فحين ترى راوية القصة الى القطار النازل الى الجنوب أنها رأت وجه جواد بين وجوه الجنود «كان القطار قد تحرك، القطار النازل من نوافذه اطلت وجوه الجنود الملفوفة بالشمس والنيران والحب وخيل اليّ انني رأيت وجهه بين تلك الوجوه. ولعلني رأيت يده تلوح لي بالبريه الاسود بين عشرات الايدي».

والنصان المقتبسان يحيلان الى المستوى الثاني في ايدولوجية النص، فالقراءة المتأنية للنص تكشف عن ان قصة الحب، هي القصة الهامشية، وان ايدولوجية النص الكامنة تحت قشرته الخارجية، تشير الى ان القصة هي في مستواها الثاني قصة الصراع بين الموت والحياة، الفناء والخلود، الموت بلا معنى والموت الذي يكتسب معناه من الفعل البطولي الذي يقود اليه.

النص الظاهر هو قصة حب رومانسية لاتختلف عن العشرات من القصص الرومانسية التي تنتهي بموت احد الحبيبين، ولكن النص في باطنه هو قصة استشهاد وموت بطولي لانسان عرف كيف يعايش كل الازمنة وعرف كيف يتحدث عن الحب والحرب ويرى فيهما فعلين كبيرين «يصنعان الاحداث والتأريخ».

ومن المستوى الثاني هذا تنبع جدلية واساسية في النص القصصي هي جدلية الموت والحياة. الفناء والخلود. ومن الواضح ان الحياة تتغذى على الموت. اذ يموت جيل من البشر ليخلي الطريق امام حياة جيل جديد، لكن النص لايتناول ظاهرة الموت والحياة بهذا المعنى وانما يتناولها بالقرب من دلالتها الاسطورية، محاولاً استخلاص معنى معاصر لها.

لقد تصور العراقيون القدامى، العالم على سبع طبقات، وتصوروا أن الموتى حين تغادرهم الروح انما يهبطون الى الطبقة السفلى، فاطلقوا عليها «العالم السفلي»متصورين ان الارواح تعود ثانية بعد هبوطها الى هذا العالم، وقد جسدت اسطورة تموز واساطير الموت والانبعاث الاخرى هذا المعنى، كما جسدته طقوس الاحياء وشعيرة فتح الفم التي تأتي القصة على ذكرها، والتي كان يمارسها العراقيون القدماء لجعل الروح ترى الرحيق بين الشفتين، عندئذ تسري الحياة في الحجر.

ونهال تمارس هذه الشعيرة مع تمثال «جوديا» بعد ان تكتشف

فيه ملامح جواد ليعود الى الحياة ويذرف الدموع كما كان يفعل اسلافنا العراقيون القدامى «سكبت في يدي شيئا من عصير التفاح ووضعته بين الشفتين، ودهشت اذ جف العصير واختفى، كررت الامر فامتص الرخام الرحيق كله، ولما ان مسست الوجه احسست بحرارة اعرفها، حرارة الرجل الذي ضممته الى روحي مثل الشجرة، ورنت الي عيناه بنظرة بشرية وتوقف من حولي الزمان وبكيت:

ـ لم امت ولم يمت اسمي . . .

وتراجعت الى الوراء، عدوت في القاعة مثل ممسوسة وعندما التفت اليه رأيت المعجزة: انه يذرف الدموع».

وتتكرر عبارة لم امت ولم يمت اسمي التي يرددها تمثال جوديا كلازمة حتى نهاية السرد القصصي. وبعد ان تمارس راوية القصة نهال شعيرة فتح الفم مع تمثال جوديا ـ جواد يزورها جواد باسلوب حلمي تختلط فيه الحقيقة بالخيال واليقظة بالحلم تروي نهال كيف زارها جواد وقبلها وكرر عليها ما قالته «سدوري ـ رسبايتم» صاحبة الحانة لجلجامش حين دب على وجهه، يبحث عن الخلود بعد ان رأى الى صديقه انكيدو يدب الدود على جسده. وعندما تستيقظ الرواية من غيبوبتها تكتشف وجود النص السومري الذي جلبه جواد والذي نعرف منه ان جوديا حاكم لگش استطاع ان يوحد ابناء لگش كابناء ام واحدة وأدخل الطمأنينة الى كل بيت وهزم اعداءه في ارض عيلام، وان حزنه انما يعود لفقده زوجته. وان سر انتشار تماثيله في انحاء لگش هو صلاته وضراعته الى الألهة لكي تعيد زوجته المحبوبة «نانشا» الى الحياة. وحين تدفع بصورة من النص الى رجل المتحف الذي عينه جواد، تكتشف ان التمثال لم يعد في مكانه.

ان جواداً على عكس سلفه جلجامش بحث عن الخلود فوجده، وهاهو تمثاله يهبط من المتحف بعد اداء شعيرة فتح الفم. لقد وجد جواد الخلود في موته البطولي دفاعا عن ارض وطنه، وراوية القصة التي «تحلق عبر الازمنة» عندما لمستها اصابع جواد تشير الى هذا الخلود قائلة «لم أعثر على جدنا أتانا ـ بشتم» وفي الحقيقة لم أشأ أن أراه فلست بحاجة الى مشورته، لقد عرفت اين هي نبتة الخلود» لقد وفقت القاصة في ان تمنح الخلود، فلقد كان لحياته معنى كما كان لموته، فقد اوقف حياته على البحث العلمي المضني ليكتشف جزءاً من تاريخ بلده ووفق في طبع ونشر بحثه وكان لموته معنى يكمن في التضحية بالحياة من اجل الحياة، بالانا من اجل الآخر، بالفرد من اجل الجماعة البشرية.

وفي المقبرة التي ضمت قبر جواد، لاتجد نهال القبر بل وجدت مكانه حديقة غناء وسمعت صوته طرياً لينا يردد «لم أمت ولم يمت اسمي».

ان الجدلية الثالثة في النص القصصي، والتي تتفرع منها جدليات اخريات هي جدلية الحب ـ الحرب التي تنبثق عنها جدلية الحب ـ البغض او الكره. والحرب ـ السلام ـ الحب باعتباره العاطفة الاكثر نبلاً لدى البشر ـ العاطفة الايجابية التي تؤدي لدى الكائنات الى التناسل فالأنجاب فالحياة، والكراهية التي تؤدي الى الصراع والتطاحن بين الفئات والجماعات البشرية تنتهي الى الحرب فالموت. الحرب التي يؤدي بالبشر الى الموت وبانجازاتهم الى الدمار، والسلام الذي لاتسير الحياة بدونه سيراً طبيعياً، السلام الضرورة من اجل الحياة والبناء.

★ ★ ★

ومع ان المنهج الذي اتبعته في تفحص هذا النص القصصي، ومحاولته الكشف عن العلاقات بين اجزائه المختلفة، وما يترتب على هذه العلاقات من انساق بنائية مع ان هذا المنهج لايعنى باصدار احكامه على النص الادبي، فاراني مشدودا الي البوح ببعض هذه الاحكام. فالقاصة لطفية الدليمي، كاتبة جادة عكفت على تطوير ادواتها الفنية باستمرار، واستطاعت ان تتجاوز المناجاة الرومانسية في قصصها الادبي التي كانت تفسد على القاصة بناء قصصها فنيا. ويفقدها القدرة على معالجة موضوعاتها وتصوير شخصياتها، استطاعت ان تتجاوز ذلك الى قصة فنية اكثر نضجا، لكن التقريرية والمباشرة لاحقتها في

مرحلتها الثانية وكنت في مقال بعنوان «نساء مهجورات» قد شبهت القصة لديها بشجرة مليئة بالثمار، لكنها بسبب حملها الثقيل تنوء وتسف نحو الأرض، اذ كانت القاصة في مرحلتها الثانية غالباً ما تستبدل الثقافة بالتجربة الحية المعاشة، فتصبح الافكار المجردة بديلاً لما هو حي ملموس دون ان تستطيع القاصة ان تسربل احداثها باردية عيانية حية محسوسة، اردية الواقع والمعاش. اقول ان قصة «هو الذي اتى» وفقت الى حد كبير باستخدام الموروث التأريخي والاسطوري ونجحت في ذلك إلا ان سمات المرحلتين السابقتين ظلتا تلاحقانها، فالمرحلة الاولى ماثلة في منظور الراوي اذ ان استخدام ضمير المتكلم في السرد القصصي وعلى طول القصة حرمنا من رؤية وسماع الشخصية الثانية إلا في المرات القليلة التي نسمع منها صوت الشخصية من خلال الحوار، وكان بودي لو رويت القصة من منظور آخر باستخدام ضمير الشخص الثالث وابراز المنظور الذاتي من خلال الحوار الباطني او المونولوج او التداعي الحر بنوعيه المباشر وغير المباشر. ومن هنا يمكن القول في بناء المنظور على المستوى الايدولوجي ان المنظور الذاتي هو الذي يحكم النص القصص دون ان يفسح المجال للمنظور الموضوعي.

ومن جانب آخر فان القصة تشهد صراعات بين التوظيف الناضج فنياً للاسطورة وبين المباشرة والتقريرية في استخدام الاسطورة والموروث ففي بعض وحدات السرد نجد هذا الاستخدام يستحيل الى مجرد تشبيه كقولها عى سبيل المثال لا الحصر» وتحولت الى نهر من عصير التمر، او صرت شجرة» او الاكثر تقريرية ومباشرة من ذلك حين تشير الراوية الى رائحة اللبلاب البري بقولها «يقول المهتمون بالاساطير ان هذه الرائحة تميز الشجعان من الرجال الخ . . . ». ان التوظيف الفني الناجح للاسطورة كان سيحيل بطلة القصة الى شجرة فعلاً تجسد وحدة الوجود لدى العراقيين القدماء وفي معظم الحالات القديمة. وقد جاءت اشارات القاصة الى الاسماء والاساطير والتعريف بها تتويجاً لهذا الاستخدام، يذكر بالمرحلة الأولى لاستخدام السياب للاساطير الاغريقية والشرقية والتي لم يتجاوزها الى توظيف الاسطورة فنياً، بحيث تصبح الاداة والمعنى في القصيدة إلا مع قصيدته «اغنية في شهر آب»

وما ذكرته هنا، انما هو مجردات صغيرة في قصة جميلة وحسب كاتبتها ان كل عمل فني، هو اساساً، نضال ضد الموت.

من الشعر الكردي المعاصر

ترجمة
بدل رفوالمزوري

عبدالرحمن مزوري

- ولد الشاعر عبدالرحمن مزوري عام ١٩٤٦ في قرية إيتون.
- اكمل تحصيله الجامعي في قسم الجغرافية بكلية آداب جامعة بغداد، عام ١٩٧٠
- يعمل الآن مدرساً في ثانوية (برايه تي) بمحافظة دهوك.
- عضو اتحاد الادباء الاكراد/ فرع دهوك.
- نشر نتاجه في المجلات والصحف الكردية.
- أصدر مجموعته الشعرية الاولى (في عشق المصابيح القديمة) عام ١٩٨٠.

■ ١ - الفجر

الفراشة تحترق
لأجل ان تطلّ
حباً صافياً...
المشعل ينزف دماً
لأجل ان يشدّ الظلام
رحاله بعيداً...
النهر يستمرّ في الغناء
كي لا تظلّ جدائل الفاتنات
مبعثرة، مشتّتة...
وأنا كذلك أقوّض ظهر الليل
كي يبزغ فجرنا نقياً
بلا ضباب، بلا ضباب....

■ ٢ - الخارطة

لم يبق شلّال إلا وقرأته...
بيْد اني لم أقرأ بعد
شلالاً أجمل من شلّال خصلات شعرك...
وحتى اللحظة لم أقتطف
من الأحجار الكريمة في المناجم

ما هو أجمل من أحجار شفتيك . . .
لقد خوّضت قدماي
في كل البحار
لكنها لم تبلغ بعد بحراً
أجمل من بحر حبك . . .
ورسمت في أعماقي
كثيراً من الخرائط
لكنني لم أرسم بعد
أجمل من خارطة قامتك الباسقة .

■ ٣ ـ الجذر

لو قطعتم عريش كرمة العنب
فستثمر كثيراً من العناقيد
ولو قطعتم رأس طائر
لرقص مذبوحاً من الالم
وسقط . . . . .
ولو قطعتم غصن شجرة
فستغدو عكازةً تتداولها
أيدي الرعاة . . .
لكنْ لو قطعتم جذوري
فانها ستنتشر (كالثيّل)
حقولاً وألواحاً ومساند
حقولاً والواحاً ومساند . . .

■ ٤ ـ وطن

وطني . . .
ليس في يديّ خزائن
لأقدّمها قرابين
لقامتك المقدّسة . . .
ولست أملك قوس قزح
لأنصبها
بالقرب من رأسك . . .
وليس عندي أغانٍ أو مواويل
أخفيها عنك ولم أقدمها لك
يا وطني!
ماذا لديّ؟
هذا قلبي تفاحة «برواريّة»
سأرميها لك يا وطني
ليحتويها صدرك . . .
ليحتويها صدرك . . .

صديق شرو

- ولد في قرية (الشيخ حسن)، التابعة لناحية (مزوري)، عام ١٩٥٤ .
- اكمل تحصيله الجامعي في قسم اللغة العربية بكلية آداب جامعة الموصل .
- يعمل مدرساً للغة العربية
- عضو اتحاد الادباء الاكراد ـ فرع دهوك .
- شارك في مهرجانات شعرية، ونشر نتاجاً كثيراً في الصحف والمجلات الكردية .

■ مسافر

يا روّاد سفينة الفضاء
لو أعددتم العدّة، هذه المرّة
لرحلةٍ أخرى
فرجائي ان لا تنسوا ان تجلبوا
لي حبلاً طويلاً . . .
أجل وشدّوه بذيل سفينتكم الفضائية
وبذلك سيغدو لي طريقاً سهلاً
لمرافقتكم . . .
وارجو ان لا تخافوا عليّ
فلست أنا الذي يجرح صفحة النجوم

ولاذاك الذي يبكي الغيوم. . .
. . . كل مطلبي: ان ارسم الابتسا مة
على ثغر الشمس. . .
وهناك أود ان أصغي

أجل سأمضي للقاء أصحاب المسيرة
لأرى لَمْ لَمْ تطلّ نجمة الصباح
منذ امد بعيد عليهم؟
ولماذا لم نذق، منذ زمن،
رغيف خبز حار
من صنع ايديهم
. . . من صنع ايديهم. .

لأبتهالات الفقراء والمساكين ودعائهم. . .
لأرى أين يقبعون
ووراء صرخات أيّ الغيوم
يذرفون الدموع. . .
ولأرى لمَ امتلأت عينا المسيح
بالدموع والبكاء. . .
ولأخبره بأن فاتنات العصر
متعلّقات بآمالهن المنشودة!

قه هيل آميدي

- ولد الشاعر قه هيل آميدي، في قضاء العمادية، عام ١٩٥١.
- اكمل دراسته في اعدادية الزراعة في زاخو، عام ١٩٧٦.
- كان يعمل موظفاً في الدوائر الزراعية في (القرش).
- عضو اتحاد الادباء الاكراد - فرع دهوك.
- توفي الشاعر الشاب، في حادث اصطدام سيارته في طريق بغداد - الموصل.
- القصيدة التالية من ديوانه «الكلمة» الصادر عن اتحاد الادباء الاكراد - فرع دهوك.

■ رسالة الى حبيبتي

فاتنتي. . .
أيا نرجساً معتلياً مدرجات قلبي
يا بلبلاً مغرداً في رياض حياتي. . .
رفرفي يا غادتي في الاعالي. . .
وليكنْ موطنك غصناً من قلبي. . .
واقرأي لي لحناً. . .
حبيبتي. . . .
إنني مغنٍ عاشق
وأغنياتي
آلامٌ تبعثها نياط قلبي. . .
وألحاني
بكاءٌ مرير لطفلٍ يتيم. . .
وأوتاري
تروي نحيب عاشق غاضب. . .
سأطبعها لتكون أجمل هدية لك يا حبيبتي. .
أيا حسنائي
يا مفتاحاً لآلام قلبي
ويا شعاعاً ينير لي ظلام الليالي
إنني شاعرك.
وقلمي
هو شعرة واحدة من خصلات شعرك المتناثرة
ورسالتي
هي صفحة من صفحات قلبي المليء بالآلام والشجون
وكلماتي، يا حبيبتي
أمنحها لك، الواحدة تلو الاخرى
شارات وتياشين. . . .
وذكريات
أزاهير رياض مليئة بالعطر والندى
تزين قامتك الرائعة، يا حبيبتي
ولهذا، بالذات، أنسج منها خيوط الحب الخالد.

عمان
محمد الظاهر

د. عبـدالله الطيب: الشعـر الانجليـزي جميـل، لكن الشعر العربي أجمل

● الدكتور عبدالله الطيب، أحد الاعلام البارزين في الحركة الثقافية السودانية والعربية، له العديد من الدراسات الادبية والتراثية، والعديد من الدواوين الشعرية، وكتب السير وساهم مساهمة فعالة في الصحافة السودانية منذ منتصف الثلاثينات اضافة الى مجموعة من القصص السودانية والعربية باللغة الانجليزية صدرت عن دار ماكيملان للنشر، ومساهمته الفعالة في تأسيس عدد من الجماعات في عدد من الدول الافريقية، وحياته الطويلة في المجال التربوي، التي بلغت أكثر من ستين عاماً. والهم الشعري، اضافة الى الهم الثقافي بشكل عام، كان هو هاجس هذا اللقاء مع الدكتور عبدالله الطيب.

● انا اعتقد ان التاريخ للقصيدة الحديثة، بالطريقة الشائعة بين المثقفين، تاريخ خاطيء، لأن جذور هذه القصيدة ضاربة في القدم، وضاربة في اعماق التراث العربي، لان قضية التخلص من القافية والتخلص من الوزن، قديمة جداً في تاريخ الشعر العربي وان كانت الدوافع التي دفعت اليها، والعوامل التيب هيمنت عليها، مختلفة بأختلاف العصور، فف العصر الجاهلي كانت توجد مجموعة من الأوزان، ذات صلة بلسان شبه عامي بالنسبة للغة (العكاظية)، ولحسن الحظ، فقد وصلتنا امثلة من هذه الانواع، قد تضطر الباحثين الى مراجعة كثير من الاراء التي أدلي بها في مجال اصول الموشحات الاندلسية، التى يجوز ان احولها، كانت من اغان شعبية قبلية، وفي العصور التي تلت العصر الجاهلي، في العصر العباسي الاول او قل في القرون. الثاني والثالث والرابع، كان للادباء والشعراء افتتان متعدد النواحي ومن اطرف ما جاءوا به في هذا الباب محاولة نظم اشعار مخالفة للاوزان المعرفة، او متخيلة عن بعض قوانين الشعر، لغرض الطعن في القرآن في باب الاعجاز، وقد تعرض لهذا الموضوع لحسن حظنا ايضاً، بعد العلماء القدماء، واثبتوا منه امثلة وقد أفاض فيه إفاضة حسنة (ابو بكر بن الباقلاني) في كتابه (اعجاز القرآن) ثم جاءت الموشحات وأصناف اخرى بعد ذلك في عصورنا الحديثة ينسى الناس ان شوقي كان من اوائل المتغنين بالاوزان ويصرون على هذا النسيان لانهم صمموا ان يجعلوا شوقي رئيساً للمدرسة التقيدية، مع العلم ان

شوقي قد عاصر حركات شعرية تجديدية في فرنسا، وكان يتقن اللغة الفرنسية، وهو من اكثر الشعراء سرقة واخذاً من الأخرين) فمن غير المعقول الا يكون قد اخذ من الاداب الفرنسية مع انه اخذ من الآداب الانجليزية اما مباشرة، واما نقلاً عن الفرنسية وانا يستوقضني دائماً فصل في رواية مجنون ليلى، جاء فيه شوقي، بالمجنون وشيطانه، ودارت بينهما مناقشة، وتخلى الشيطان عن المجنون، وتحداه ان ينظم شعراً، فنظم ثلاثة او اربعة سطور من الشعر الحديث، تماماً كما نظمه روّاد الشعر الحديث المجددون، ولايمكن ان يكون شوقي قد صنع هذا الباب المصادفة، ولنتذكر ان من اوائل الذين هاجموا شوقي، شبان، حاول احدهم النظم بالشعر المرسل، وانا اعتقد ان هذا الفصل القصير من المسرحية، قد وضعه شوقي للسخرية منه.

● انا لاانفي ان الشعر الانجليزية جميل، ولكن عندي ان الشعر العربي أجمل بل ان الانجليز يعتقدون ذلك، وان كانوا لايصرحون به، والدليل على ذلك عدد الابيات، وأشباه القصائد المسروقة، عن طريق المحاكاة، أو المصنفة عن طريق التوليد، على ضوء نماذج عربية، وديوان المتنبي كان مترجماً للاتينية منذ القرن السابع عشر، او قبله، وقد اخذت من شعر المتنبي قصائد كثيرة مثل (تايجر تايجر بيرننغ برايت) (ان ذي فوريست اف ذي نايت)، (لويليام بليك) مسروقة من القصيدة المتنبي المعروفة في الاسد، فقد تحول الاسد عند بليك الى نمر.

● اعتقد ايضاً ان (ت. س. اليوت) في قصيدته (الارض الخراب) قد تأثر في كثير من صورها وترتيبها وهيئتها العامة، ولفظها بقصيدتين من قصائد المعلقات السبع، التي يولي منها الشعر الحديث هرباً بحجة انها ضيقة المجال، ومتأخرة، وهاتان القصيدتان هما معلقة لبيد، ومعلقة امريء القيس، وهي ملفقة عن هاتين القصيدين، واعتقد انه ربما اخدهما عن طريق ترجمة قديمة، او انه كان يعرف شيئاً من العربية لانه عاصر فترة نشاط الاستشراق، خاصة في مجال الشعر العربي، في جامعتي اوكسفورد وكامبربدج

● الشعـر العـربي قائم على الايقـاع ، وهذا النوع موجود ، بنوع من الموسيقى الأزلية ، ذلك ان الشعر العربيب كان ينشد ، ونحن طال المدى بيننا وبين عهد الانشـاد والغنـاء ، بل نحن نعلم ان الغنـاء العـربي المحكم انتهى بعـد زمن إسحق الموصلي ، لكن الذي وصلنا من انواع الغناء في الشعر العربي الفصيح هو الضـرب المستعمـل في الانـاشيد الدينية ، وبحكم ان هذه الاناشيد دينية ، فلابـد ان تخلوعن الافتتـان الـذي هو طابـع الانـاشيـد غيـر الدينية ، موسيقى الانـاشيـد الـدينيـة فيهـا توئدة ووقار ، ان الشعر العربي الى عهد قريب بالنسبة لأجيال النهضة ، لم يكن يعرف حقاً الا في مجال الاناشيد الدينية ، اضافة الى اصنافُ الشعـر التب كانت تنظم لتـاريـخ ميـلاد او تهنئة لمولود ، اوكانت من ضرب زكيـك او متصنـع فيه ، لكن الملكات والأذواق الفنية كانت تجد مجالها في الشعر الديني شعر المديح النبوي والصوفي وجميع هذه كانت تغنى وتنشد في الحلقات وباستمرار .

فالغناء والتوقيع كان صفة ملازمة للشعر العربي الفصيح الذي خلف الشعر العربي الفصيح غير الديني .

ولمـا قامت نهضـة الشعـر العصـري على ايـدي روّاده هؤلاء كانوا متأثرين بايقاع الشعر الديني ، وقلَّ منهم من لم يقلد البردة ، او الهمزية اوينظم معارضاً لهـا ، ومحـاكـاة المـرحوم شوقي بردة البوصيري المعروفة ، وما اريد الوصول اليـه ، ان الايقـاع بدأ يختفي وضعف الجـانب الغنـائي والمـوسيقي عنـد اكثر شعراء العصـر ، لأنهم لم يسمعوا الشعر الفصيح يترنم به ، وينشد ، وتصدح به الاصوات الجميلة ، اللهم في اشياء باهتة ، فهذا الفقدان لعنصر الموسيقى ترك فراغاً ايقاعياً كبيراً عن اجيالنا الحديثة ، واوزان الشعر العربي ، لابد ان يسبقها ذوق لطبيعة ايقاعها ، فدراسة العروض وحدها لاتكفي لموضوع ايقاعه البسيط والـوافـر والكـامـل ، ان لم تكن الاذن ملمـة بنـوع المـوسيقى الايقـاعي لهذه البحور ، وكيف تكون الاذن ملمة ان كانت لاتتصل بهذه الاوزان الا عن طريق الـكـلـمـة الـمـطـبـوعـة والالـقـاء الـرديء او الـخـطـابـي ، والخطـابـة لاتعطي طبيعـة النغم ، لذلك فأن الشعراء المعاصرين مذورون ان تركـوا الاوزان العـربيـة القديمة لأن فاقد الشيء لايعطيه ، والذين يتوهمون انه موزون ، هوفي الواقع غير موزون ، و (ت . س . اليوت) الذي يقلدونه مثلاً ، عنـده وزن شعـري في نطاق لغته ، لانهم كانوا يقرأون الشعر ، وهذا النوع من القـراءة موجـودة عنـدهم الى الآن ، ونحن كنا ننشد الشعر ، وهذا النشي ذهب الى غيـر رجعـة . اذن يوجـد فراغ تراثي ، ولايمكن ان ينبعث شيء مفيـد من الفـراغ فالقضيـة التي اريد ان اقيمها واضحة ، وهي انه لابد من اعادة الايقاع للشعـر متى يكـون الشعـر شعراً ، ولابد من اعادة الموسيقى لتكون اختاً للشعر العـربي ، حتى يمكن للشـاعـر المعاصر ان يعرف حقيقة الايقاع ويعبر بها لأن الايقاع عنصر مهم في التعبير والتركيبات اللغوية وحدها لاتعطي الايقاع .

مهرجان الواسطي

مهـرجان الواسطي ، هو اكبر التظاهرات التشكيلية التي يشهـدهـا القطـر خلال السنة . ويرجع تاريخ انعقاده لاول مرة الـى سنـة ١٩٧٢ حيث شارك فيـه يومهـا عشـرات الـرسامين والنحاتين والخزافين العرب وصدرت خلال ايام انعقاده عشرات الكتب والكراريس الفنية التي تحيي ذكرى الفنـان العـراقي يحيى الـواسطي . وكان مهرجان الواسطي الاول ، بحق ، تظاهرة قومية للفن .

مهرجان الواسطي الخامس الذي عقد في الشهر الاخير من السنـة المنصـرمـة كان متميزاً بعدة صفات . فما شهدته قاعـات العـروض (المتحف الـوطني للفن الحديث ـ قاعة الـرواق ، قاعـة الـرشيد) شكل مرآة صادقة عكست اوضاع الفن التشكيلي في العـراق ـ ووضعتنـا وجهـاً لوجه امـام مجمـوعـة الاشكـاليـات التي يعيشها وفي مقدمتها اشكالية الحداثة واشكالية الهوية وغيرها .

كمـا ان هذا المهـرجـان سجـل مشـاركة جديدة وفاعلة وكبيرة من قبل الفنانين الشباب ـ دون سن ٣٥ـ في صياغة المشهـد التشكيلي في القطـر . حيث انحسرت مشـاركـة الفنانين المكرسين وضاع جهد الكثيرين منهم وسط تفوق تلامـذتهم تقنيـاً وفكـريـاً . كمـا فتح هذا المهرجان الباب واسعاً امام تيارات ومدارس واساليب فنية . معظمها عالمي النشأة لم تكن موجـودة من قبـل على الصعيـد المحلي ـ وبـذلـك فقـد شهـدت قاعـات العرض صراعاً واضحاً بين مختلف هذه التيـارات في محـاولة كل تيار لكسب المتلقي والتأثيـر عليـه غيـر ان ضيق المكـان وكثـرة الاعمال الفنية وسـوء العـرض والتقـديم قد جعل المتلقي يضيع في زحمة هذه التيارات وكأنه في سوق مزدحم بالبضائع الغريبة .

امـا بالنسبة للمـواضيـع المعـالجـة ، فقـد طغت موضوعة الحـرب على غيـرها من المواضيع ، وقد تناولها الرسامون

باساليبهم المختلفة مؤشرين حقائقها وانعكاساتها الجوانية، ولم تكن معالجاتهم مجرد وصف خارجي.

ويبدو ان لجنة التحكيم المسؤولة عن توزيع الجوائز لم تضع ضمن شروطها مسألة هوية العمل الفني وقدرته على ان يشكل استمراراً للبحث العراقي او العربي الجمالي، فجاءت الجوائز وكأنها تكريم لقدرات تقنية وفكرية مجردة. حيث منحت جوائزها كالاتي.

الجائزة الاولى للرسام علي جبار

الجائزة الثانية للرسام ابراهيم رشيد

الجائزة الثالثة للرسام سعدي داود سلمان

وقد منحت مجموعة من الجوائز التقديرية لمجموعة من الرسامين والنحاتين والخزافين، اذكر منهم فاخر محمد حسن وهاني محي الدين وحازم لازم وفيما تجاوز عدد اللوحات الزيتية المشاركة في المهرجان (١٦٠) لوحة - فقد اقتصرت مشاركة الخزافين والنحاتين على عدد قليل منهم - كان معظمهم من الشباب. وكانت معظم الاعمال المشاركة اعمالاً غلب عليها الطابع التقليدي - الحرفي البحث.

وقد تميزت الاعمال المسائية واعمال الكرافيك والتخطيط التي انفردت قاعة الرواق بعرضها بحساسية خاصة - جعلتنا نقف ازاء مواهب تعدنا بالكثير على صعيد البحث التقني والفكري الخاص، وقد اكدت هذه الاعمال استمرار الفنان العراقي في بحث صلته بالبيئة واستنطاق مجاهيلها.

وكعادتها فقد قامت رابطة نقاد الفن في العراق، باعداد ندوة على هامش المهرجان، شارك فيها كل من الدكتور طارق مظلوم والدكتور ماهود احمد عضو الرابطة. كفاح الحبيب وفاروق يوسف. وقد تحدث الدكتور مظلوم عن الثوابت الجمالية في البحث التشكيلي العراقي - حيث اكد استمراريتها في مختلف العصور، أما الدكتور ماهود احمد فقد تناول مسألة الموقف الديني من الرسم - وقد قام بعرض وثيقة دينية قديمة تدحض مسألة تحريم الدين للرسم. وقد اثار عرض هذه الوثيقة لأول مرة بين الاوساط الفنية جدالاً واسعاً. حيث كان الاستاذ الفنان شاكر حسن آل سعيد من اوائل المعترضين على قيمتها التأريخية.

وقد تناول الناقدان كفاح الحبيب وفاروق يوسف قضية الحداثة وصلتها بفن الشباب في العراق.

لقد أثار مهرجان الواسطي - في دورته الخامسة، كما قلت مجموعة من الاشكاليات الخطيرة - فبالرغم من اهمية التجدد في البحث الجمالي واهمية اطلاع الفنانين الشباب على التجارب العالمية وهضم نتائجها غير ان ذلك يعد معوقاً للنمو والاستمرارية في الابداع اذ احدث على حساب مسألة الانتماء واتمام مسيرة الفن الحديث في العراق.

وهكذا فقد جاءت قطيعة الفنانين الشباب مع الانجاز العراقي المكرس وبالذات في الرسم واهمالهم لهذا الانجاز وعدم استفادتهم منه ليس دليلاً على عجز هذا الانجاز عن احتواء طموحاتهم في التعبير بل عن عجزهم عن ان يشكلوا الجزء الذي يكمل الكل ويلتحم به عفوياً.

اما فيما يتعلق بمسألة الحداثة، فقد جاءت معظم الاعمال وبالذات اعمال الشباب متأثرة بمدارس انقرضت الآن في اوربا، اوضمر استعمالها. ولم تعد قادرة على التعبير عن هموم وتجارب وحياة الانسان المعاصر. وهي اضافة الى كل ماذكرت وليدة صدام حياتي مختلف عما نعيشه. ولذلك فان مثل هذه التيارات غير قادرة على اشباع اي رغبة من رغبات المتلقي، لا الفكرية منها او التأملية او البصرية.

وبالرغم من كل هذه الملاحظات، فان اهمية مهرجان الواسطي تكمن في انه جمع مالايجمع وكان مناسبة لان يخترق الشباب جدار الصمت الذي يحيط بهم ليجدوا اعمالهم وقد عرضت الى جانب اعمال اساتذتهم الذين كانوا يشعرون بالاعتزاز لما حققه تلامذتهم وببعض الأسى.

فاروق يوسف

الصورة المجازية في شعر المتنبي

نوقشت في كلية الاداب ـ جامعة بغداد، رسالة الدكتوراه الموسومة «الصورة المجازية في شعر المتنبي» للباحث جليل رشيد فالح .

وقد تألفت لجنة مناقشة الرسالة من الاساتذة:

١ ـ الدكتور داود سلوم ـ رئيسا

٢ ـ الدكتور احمد مطلوب (المشرف) ـ عضواً

٣ ـ الدكتور ناصر حلاوي ـ عضواً

٤ ـ كامل البصير ـ عضواً

٥ ـ الدكتور محمد جابر الفياض ـ عضواً

قدم الباحث رسالته مؤكداً إن الشاعر المتنبي ملأ الدنيا وشغل الناس، وإنعقدت حول حياته وشعره، دراسات كثيرة، وقامت حوله، حركة نقدية، توزعت على مسارين: محاسنه ومآخذه . وكان الباعث الاساس وراء هذه الحركة : حباً له بلغ درجة الافراط ، وإزدراء عليه بلغ حدّ التفريط، ورغم ذلك فانّ الدراسات الجادة والموضوعية حول المتنبي، حسب رأي الباحث، نادرة وقليلة، وهذا هو الدافع الذي دفعه لأختيار شعر المتنبي، والاهتمام بموضوع «الصورة المجازية» لأعتقاده ان هذا الموضوع حقل خصب للدراسة الفنية الجادة.

وقبل أن يبدأ الباحث دراسته الموضوعية ، عقد تمهيداً وافياً درس فيه «الصورة والمجاز عند النقاد والبلاغيين» و«الصورة المجازية» وتعقّب في الموضوع الاول مفهوم الصورة عند النقاد وإرتباطها بالخيال، واستعرض اراء كثيرة حولها، وخاصة أراء قدامة بن جعفر والعسكري وابن الاثير والجرجاني وحازم القرطاجني والدكتور جابر عصفور والدكتور كمال أبو ديب ود. سي. لويس وارشيبالد ماكليش، واليزابيث درو وغيرهم. وبين خلال إستعراضه لهذا الموضوع، أنماط الصورة الفنيّة ووظائفها.

وخلص الى ان الصورة: تشكيل لغوي نابع من المخيلة المبدعة، تتفاوت عناصرها بين الحسيّة والمعنوية، بحيث تكون العلاقات الداخلية بين هذه العناصر ذات صفة معنوية متسمة بالجدة والابتكار، في خصائص ثلاث: الحركة والايماء والتأثير وهذه الخصائص هي التي تمنح العمل الابداعي قوة تتجاوز الأطر التقليدية لهذا العمل، وتكسبها قيمتها المعنوية والفنية، كما إن هذه الخصائص ذاتها هي الوظائف الرئيسة للصورة، وبذلك تتوحد الماهية والوظيفة في نسيج واحد يتعذر الفصل بينهما.

وبيّن في موضوع «الصورة المجازية» العلاقة بين الصورة والمجاز عند النقاد والبلاغيين العرب وبنى الباحث، دراسته الموضوعية على بابين:

الاول «أنماط الصورة المجازية في شعر المتنبي» وقد توزع هذا الباب على فصول ثلاثة ، درس في الاول «الصورة الجزئيّة والصورة الكلية» في شعر المتنبي، وإعتبر الصورة الجزئية: «أصغر وحده من وحدات البناء التعبيري في اللوحة التصويرية» وهي عنده أيضاً «الصورة القائمة على فن مجازي واحد له خصوصيته الذاتية في الدلالة المعنوية والنفسية والبنائية». وتحتل الصورة الجزئية مكانة مهمة في شعر المتنبي، أما الصورة الكلية ، فقد إعتبرها: «وعاء التجربة الشعورية للشاعر وجزءاً مهماً من البنيان العضوي للقصيدة». وهي حصيلة الترابط بين الصور الجزئية على الصعيد المعنوي والنفسي، وقد تعبر عن موقف واحد أو مجموعة مواقف أو تجارب متلاحمة.

ودرس في الفصل الثاني «الصورة التقريرية والصورة الموحية» في شعر المتنبي وأكد إنّ هاتين الصورتين نمطان من انماط الصورة المجازية. ولكن في الاولى تقل «المعطيات الدلالية، وتقرب من المحاكاة للواقع أو إنها تعتمد اكثر ماتعتمد على نقل العالم الخارجي باشكاله الظاهرة والوانه المتعددة. مما تكون الصورة أزاءه مثيرة لقدر ضئيل من أحاسيس المتلقي ومشاعره».

أما الثانية ـ الصورة الموحية ـ فهي تنهض على طبيعة العلاقات التي تقوم بين أجزاء الصورة ، حيث تتلاشى الملامح الخارجية ويتحول كل جزء منها الى رمز يموج بالحركة والحياة. وقدم بعد ذلك دراسة تطبيقية لهذين النمطين من الصورة في شعر المتنبي. وعقد الفصل الثالث لنمطين أخرين من الصورة هما «الصورة التقليدية والصورة المبتكرة» فالاولى ، كما يؤكد الباحث، ترتبط بالمعنى الضيق للخيال وهي:

«تلك التشكيلة المجازية التي تكون العلاقات الفنية والمعنوية بين أطرافها قائمة على عناصر شائعة معروفة جرت على السنة الشعراء والناس بكثرة سواء أكانت مأخودة من شاعر بعينه أم مما عرف على نطاق واسع حتى أصبح إدراكه

أمراً ميسوراً يخلو من معاناة وتأمل وغوص على الاعماق».

أما الصورة المبتكرة فهي: «الصورة التي تبنى العلاقات فيها على أساس من الجدة والطرافة غير المألوفة، وقد يتجاوز الشاعر حدود الجدة والطرافة الى الاغراب مما يجعل المتلقي ازاء موقف يتأرجح بين الانبهار أو الاعجاب وبين كد الذهن بالتأمل الطويل في سبيل الكشف عن طبيعة العلاقات القائمة بين أطراف التعابير المجازية ومعرفة كنة الصورة، وقد تصل شدة الاغراب بالشاعر الى الاحالة والاضطراب».

والثاني: فقد درس فيه «دلالات الصورة المجازية في شعر المتنبي».

وقد توزع هذا الباب على ثلاثة فصول أيضاً، تناول الباحث في الاول: «الدلالة الفكرية» بوصفها جزءاً لايتجزأ من التجربة الشعورية عند الشاعر، وحاول فيها ان يتتبع المضامين الفكرية التي إحتوتها بعض قصائد المتنبي التي إبتعد فيها عن التقريرية وربط هذه المضامين بشخص المتنبي، فدرس المحاور المستمدة من سيرته ومواقفه كالأباء والانتصار والبطولة، والفخر والموت.

ودرس في الفصل الثاني «الدلالة النفسية» وحاول ان يتحرى البواعث الوجدانية والاحاسيس النفسية والخلجات الشعورية الكامنة وراء ولادة الصورة المجازية ومدى إستيعاب الصورة لكل هذه الخلجات

أما الفصل الثالث «الدلالة الفنية» وقد درس فيه اللفظ والتركيب والايقاع وهي العناصر الفنية المهمة في الشعر.

وختم الباحث رسالته بخاتمة أجمل فيها بحثه والنتائج التي توصل اليها.

استطاع الباحث جليل رشيد فالح في دراسته أن يتوغل في محيط المتنبي، ويتعرف الى مكامن درره وجاء بحثه، معبراً عن دأب في البحث، وتمكن في ادوات الباحث الفكرية والذوقية.

وقد اثنى اعضاء لجنة المناقشة على البحث، وسجل بعضهم ملاحظات اساسية، أهمها: ملاحظات الدكتور ناصر حلاوي، ومنها «ان الدلالة المجازية تأتي من العلاقات بين المفردات لامن المفردة المعجمية ذاتها».

و«خلط الباحث بين مفهومي التشبيه والمجاز» و«وان محاولة الباحث الحاقة التشبيه الضمني بالتشبيه التمثيلي لم تكن موفقه» و«ان القسم المخصص للصورة الكلية» في الرسالة، لم يكن بمستوى القسم المخصص للصورة الجزئية». و«عدم دقة بعض المصطلحات التي استخدمها الباحث مثل: الاغراب، الوهم، والخيال».



وهنأ الدكتور البصير الباحث، وثبت جملة ملاحظات منها: عدم دقة بعض المصطلحات وخاصة في موضوع الصورة الجزئية والكلية وعدم تقيد الباحث بالمنهج التاريخي فكان يورد الاراء الحديثة والقديمة دون تسلسل. واثنى الدكتور محمد جابر الفياض على جهد الباحث وسجل ملاحظاته منها «عدم دقة عنوان البحث» وقد ناقش الباحث لجنة المناقشة في بعض الاراء، وكان واضحاً في افكاره دقيقاً، ومتمكناً في لغته وأفكاره. وبعد انتهاء المناقشة، اجازت اللجنة رسالة الباحث جليل رشيد فالح واعتبرتها مستوفية لشروط البحث.

عبد الله ابراهيم



الدكتور عبدالواحد لؤلؤة

الترجمة والشعر العربي الحديث

عرفنا الدكتور عبدالواحد لؤلؤة استاذاً جامعياً ومترجماً لامعاً وناقداً كذلك. وقد اصدر العديد من الكتب في الترجمة والنقد منها وقد تكون اهمها «موسوعة المصطلح النقدي» و«الارض اليباب» و«النفخ في الرماد» و«وهوكتاب في النقد الادبي وغيرها، اضافة الى الدراسات والترجمات الجادة في المجلات العراقية والعربية.

في هذا اللقاء القصير نحاول التعرف على ارائه في الترجمة والنقد حدثنا في البداية عن موسوعة المصطلح النقدي واثرها في تصحيح بعض المصطلحات المغلوطة فقال:

ـ كان هدفي الأول في ترجمة الموسوعة تصحيح بعض المفهومات الشائعة خطأ عند المتأدبين العرب مثل (الرومانسية) و (الكلاسية) فقد شاع خطأ القول: الكلاسيكية والرومانتيكية والرومانطيقية ومعروف انه لايجوز النسبة مرتين الى الاسم، والصحيح رومانسية نسبة الى رومانس، وهو الاسم الذي يفيد الخيالي والبعيد، والمدهش. والكلاسية نسبة الى كلاسوس اللاتينية التي تفيد الطبقة المختارة أو الصفوة ومنها التميز الذي استمر منذ قدم ولم تنله يد التغير من حيث كونه ابداعاً في التعبير الفني، وقد صحح عدد طيب من المتأدبين العرب قبل نشر الموسوعة بطبيعة الحال. وكنت اود ان يكون في نشر الموسوعة توكيداً لاهمية الدقة في استعمال المصطلح، ولكن مايزال كثير من الكتاب يستخدم الكلمة المغلوطة القديمة.

● كيف ترى صدى الموسوعة؟

ـ انتشرت اجزاء الموسوعة انتشاراً واسعاً وتلقاها الشباب بخاصة بكثير من الاهتمام، وقد ظهرت طبعتها الثانية المنقحة فرادي ومجلدات وقد بلغ عدد الأجزاء ثلاثة واربعين جزءاً.

● في تقديرك هل ان الترجمة اثرت في الشعر الادبي. والحديث منه بخاصة، وماهو حجم وطبيعة هذا التأثير؟

ـ نعم، لقد اثرت الترجمة في تطوير بعض الشعر الحديث في اقطار عربية شتى، وبخاصة في لبنان بحكم قربه من حضارات غير عربية شتى وبخاصة الفرنسية أو الانكليزية. لقد ظهر نوعان من الاثر في الشعر العربي المعاصر بسبب الترجمة، اولهما سلبي وهو الغالب، والثاني ايجابي وهو الاقل... ثمة اغراء كبير للشاعر الذي لديه اساس ثقافي اجنبي ان يكتب والى حدقليل ان يفكر بلغة غير عربية، ومن هنا يكون اضطراب الصورة الشعرية بسبب اضطراب العبارة اللغوية عند هذا الشاعر او ذاك والامثلة على ذلك كثيرة جداً، فعندما نقرأ قصيدة ولانستطيع فهمها او تذوقها يكون السبب حتماً ضعف اداة الشاعر، ولايفيده في ذلك ان يقلد مثالاً اجنبياً في الشعر وهو يكتب قصيدته العربية.. والى جانب ذلك ثمة امثلة جيدة من الشعر العربي الحديث قد كسبت عمقاً وصوراً جديدة يفعل ثقافة الشاعر التي تقوم على قراءات من الشعر الاجنبي وهذا النوع من التلاقح الفكري السليم.

في كل هذا يفترض ان يقرأ الشاعر بلغة اجنبية. ولكن اذا كان الشاعر يقرأ ترجمات أجنبية في لغته العربية ستكون قوام ثقافته عند ذاك وما يكتبه من شعر معتمداً على نوعية مايقرأ من ترجمة، وهو امر بديهي، فاذا كان المثال المترجم جيداً كان اشبه بنسغ القوة في مايكتب من شعر، واما اذا كان غير ذلك فلا يدخل في حساب نماذج الشعر الجيدة.

● اين تتجلى في تقديرك ـ ازمة النقد العربي، هل في المنهج ام في غياب

الفهم الدقيق للمصطلح النقدي؟

انا لااحب اطلاق كلمة «ازمة» في صفة النقد الادبي، فهذه الكلمة قد يجوز في قولك «ازمة مواصلات» أو «أزمة تلوث» ولكن عند الحديث عن النقد يسوغ الحديث عن عوز في وضوح المنهج، أو في تحديد المفهومات، او ضبابية المصطلح النقدي والذي اراه ان النقد العربي المعاصر يفتقر الى وضوح المنهاج النقدي واختلاط المقتربات النقدية. لست استطيع القول ان ثمة منهاجاً جمالياً واضح المعالم في النقد العربي المعاصر مثلاً ولا منهاجاً نفسياً أو لغوياً أو تأريخياً أو اسطورياً، ثمة من يكتب نقداً يتصف بواحدة من هذه الصفات أو باكثر من صفة واحدة ولكنني لااستطيع القول حصراً ان ثمة ناقداً عربياً يحمل منهجاً محدداً لايخرج منه الى سواه، ولكن في حدود السنوات العشر الاخيرات نجد اثنين او ثلاثة من الكتاب النقد في العربية تفرغوا للمنهج البنيوي في النقد، منهم الدكتور كمال أبو ديب والدكتور جابر العصفور.

أما القول بغياب الفهم الدقيق للمصطلح النقدي فلا اعتقد ان ذلك مما يمكن ان يوصم به كاتب الدراسة النقدية، وفي الاقل كاتب الدراسة النقدية الذي يستحق الاسم. اما من يكتب حول «النقد» او «مايشبه النقد» وفي الساحة منهم كثير فذلك مايجب ألا يعني الباحث الجاد.

● هناك من يقول ان الناقد يأتي بالدرجة الثانية بعد الشاعر، وبعبارة أخرى ان الناقد اقل مكانة من الشعر.

بماذا تعلق على ذلك؟

- لا احسب ان المسألة بين الشاعر والناقد مسألة مراتب ومنازل لها في القلوب منازل. الشاعر والناقد متكاملان في الاثر، ولا اعتقد صحيحاً دائماً القول ان النقد إطلاقاً ادنى مرتبة في الابداع من الشعر - ثمة قصيدة مبدعة تقف على قدميها وتؤدي اثرها لدى المتلقي، وثمة قصيدة لاتفعل ذلك الاّ بمساعدة الناقد. والقصيدتان جيدتان، وفي الحالة الثانية تكون اهمية الناقد معادلة لاهمية الشاعر، لكن الناقد الذي تناول القصيدة الاولى تفسيراً وإضاءة يكون في الاهمية بمنزلة الشاعر كذلك. فالنقد اولاً واخراً يجب ان يكون عوناً وإضاءة يبدأ بالنص وينتهي به ويخرج بالقاريء اكثر فهماً واستمتاعاً بالقصيدة. ولكن ثمة من يكتب النقد فيضيعك في فيافي المدارس النقدية والمصطلحات الرنانة والعبارات الملتوية فتخرج صفر اليدين من هذه ومن تلك هذا لا يقع في باب النقد بل في باب استعراض العضلات الثقافية.

● هل لك من تعليق آخر على طبيعة العلاقة بين النقد والشعر؟

- انها طبيعة تكامل وأحسب ان هذه المسألة متصلة بسابقتها. النقد يعيش على الشعر والشعر يعيش على النقد ومن الخير ولكم وللمؤمنين بقدسية الكلمة المسؤولة ان يكون هذا التعايش سليماً.

أجري اللقاء: حسين الحسيني

الجذور الفلسفية للبنائية بين الدكتور فؤاد زكريا وكيرزويل

باسم عبدالحميد حمودي

ايضاح

ما اضعه أمامكم بداية أفكار كتيب صغير اصدره الدكتور فؤاد زكريا عام ١٩٨٠ بعنوان «الجذور الفلسفية للبنائية» ونشرته «حوليات كلية الاداب» في جامعة الكويت باعتباره عددها الاول في سلسلة لاتزال تصدر هناك في شتى الجوانب المعرفية بما يشبه «الموسوعة الصغيرة» لدينا.

يتضمن هذا الكتاب الصغير عدة فصول قصيرة ومركزة تشمل المقدمة والتعريف الكلاسيكي للبنائية ثم البنائية والنزعة التجريبية والبنائية والنزعة التاريخية ثم مناقشات لابرز منظري البنائية امثال ليفي شتراوس وسيباج والتوسير وخاتمة بالبنائية والانسان.

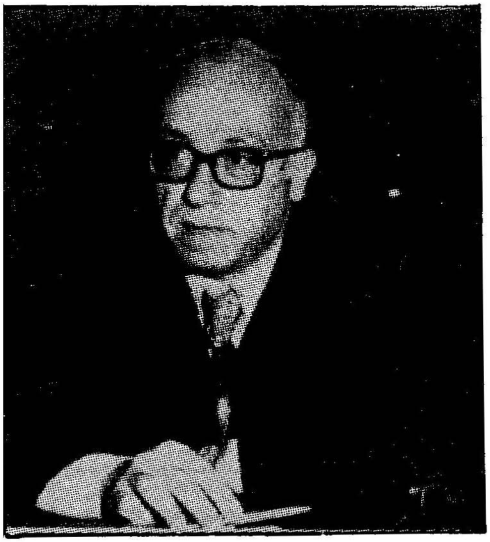
ان الكتاب الذي ترجمه د. جابر عصفور ونشرته دار افاق عربية بعنوان «عصر البنيوية من شتراوس الى فوكو» يراجع البنيوية (هنا) كحركة جدل فرنسية وتاثيراتها على

الفلسفات الاخرى وصولا الى ما بعد البنيوية مؤكداً موتها هناك حيث نشأت وهو يوضح رأيه معها وضدها عبر افكار من نظرلها ومن وقف ضدها .

لقد كان الدكتور جابر عصفور اكثر من امين في ترجمة النص الذي الفته اديث كيرزويل استاذة علم الاجتماع في جامعة روتجرز بالولايات المتحدة فقد عرض المدخل والفصل الخاص بالتوسير على الدكتور فؤاد زكريا واشاد بمساعدة الباحثين د. محمود عياد ود. نوال الابراهيم ود. عبدالفتاح امام في تيسير المراجع وتثبيت المصطلحات الخارجة عن اختصاصه الادبي وكان اكثر من مترجم عندما ثبت في النهاية تعريفات بالمصطلحات الاساسية لمدار البحث وهو امر يستحق الاشادة والمراجعة والمقارنة مع المصطلحات التي يترجمها الاستاذ مجيد الماشطة عن الالسنية والبنيوية ونشرها ضمن المحور الخاص بالالسنية الذي قمت بالاشراف عليه في مجلة الاقلام ١٩٨٢

■ منهج ام فلسفة؟

المهم هناك ان د. فؤاد زكريا بدأ بحثه عن البنائية «كما يترجمها» بالتاكيد على انها من حيث هي منهج قديمة العهد وهي «لم تصبح مذهبا فلسفيا الابعد ان تنبه بعض المفكرين بطريقة واعية الى اهمية هذا المنهج وحددوا معالمه» وهو يؤكد ان البنائية معروفة قديما باعتبار ان «مجرد تطبيق نموذج رياضي على موضوع علمي معين هو في ذاته نوع من البنائية، ويؤكد زكريا ان جذور البنائية قد ظهرت في فلسفة كانت التي بحثت في «الاساس الشامل اللازماني الذي تركز عليه مظاهر التجربة وتؤكد وجود نسق اساسي ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية للتاريخ» ويؤكد ايضا ان البنائية تتشابه مع فلسفة كانت في نقطة اساسية هي انها تحاول الاهتداء للسر الذي جعل العلوم الاخرى تسير في طريق العلم الراسخ لكي تطبقه على العلوم الانسانية والاجتماعية .



■ البنيويون العرب

ويبدو لي ان محاولات المتكلمين العرب لعقلنة الظواهر الروحية وايجاد القوانين المادية لها ونجاحات علماء اللغة العرب في توظيف النحو ووضع قواعده ومنهجة النقد، كان لها بعض اجنتها في حقل البنائية دون ان يعلم الجميع انهم يطبقون ظاهرة ومنهجا حديثا في فترة النهوض الحضاري في امة اخرى .

■ هل ماتت البنائية؟

ويهمنا ان نشير الى استنتاج الدكتور زكريا الاساسي في مقدمته الى التاكيد على ان البنائية نظرية في العلم «تؤكد اهمية البناء او النموذج في كل معرفة علمية وتجعل للعلاقات الداخلية والنسق الباطن قيمة كبرى في اكتساب اي علم لكن الحماسة الفياضة التي اثارتها هذه النظرية في فترة تاريخية معينة هي فترة الستينات المتأخرة ادت بالبعض الى ان يعاملوها كما لو كانت انقلابا فلسفيا شاملا

وثورة فكرية جديدة تجعل من الذات مجرد حامل للبناءات ومن التاريخ مجرد تعاقب لصور تظل في اساسها ثابتة وان اختلفت مظاهرها التاريخية» مؤكداً ان التوسع في هذا الفهم قد ادى الى تشويه بعض صورتها واقحام عناصر دخيلة عليها بالاضافة الى انها عوملت فأيدلوجية جديدة كاملة. وهو امر تؤكده كيرزويل في مقدمتها عندما تقول ص ٢٠ «واليوم بعد مضي ربع قرن على ظهور البنيوية بكل ما دعت اليه من اكتشاف التلاحم الكامن الذي لايمكن الكشف عنه بمجرد وصف بسيط لحقائق متغيرة متناثرة لانظام لها» كما تقول جين - ماري دومنيك عام ١٩٧٣ فان هذه البنيوية تبدو كانما اصابها العفاء وتم تجاوزها» فقد عاد شتراوس الى اهتماماته القديمة بالفلسفة وتنكر بارت وفوكو قبل وفاتهما - والتوسير لبنيويتهم وهكذا فان ما يتحدث عنه فؤاد زكريا وكيرزويل قد اوشك على دخول عالم الدراسات العليا فقط متبعداً عن ان يكون جماهيريا مثلما كان ولكن:

■ ما هي البنائية؟

رأى عالم النفس بياجيه الاتعرف البنائية من خلال اتجاهاتها النقدية لان لها اضداد يختلفون تبعا للميدان الذي تغوص فيه فما تعارضه في ميدان الرياضيات مختلف عما تعارضه في ميدان علم النفس (جاك لاكان) وفي الانثروبولوجيا (شتراوس) وفي اللغة (التوسير وبارت) لذلك فقد اقترح بياجيه تعريفها من خلال النظر الى اضدادها الى الاساليب المضادة التي اتبعها لفحص العلوم والمعارف.

لقد وقفت البنائية (التوسير وشتراوس) ضد النزعة التجريبية في البحث فالتجريبيون يرون على سبيل المثال «ان الاطراف في اية علاقة سابقون على العلاقة ذاتها.. ويستحيل تصور هذه العلاقة مستقلة عن الاطراف الذين دخلوا فيها» على حين ان كلا من هذه الاطراف له استقلاله الخاص ويمكن تصوره بمعزل عن العلاقة التي يدخل فيها اي ان العلاقات كلها خارجية اما البنائيون فيرون ان العلاقة ليست مجرد مجموع لعناصر مستقلة بل ان هذه العناصر تخضع لقوانين تتحكم في بناء العلاقة» ويضرب بياجيه مثلا بالاعداد الصحيحة في الرياضيات فهذه الاعداد لاتوجد بمعزل عن بعضها البعض ولم يكتشف كل منها مستقلا بعشوائية بل انها لاتظهر الا بترتيب معين وهذا الترتيب يرتبط بسمات بنائية.

■ البنائية والنزعة التاريخية

ان البنيوية ايضا تقف متضادة مع النزعة التاريخية وتلك المسألة تشكل جدلها الاكبر ذلك ان نتيشه وسبنسر وغيرهما قد اعطوا العلاقات التاريخية دورها الاكبر في تفسير ظواهر متعددة منها ان حاضر الاخلاق والقيم والمعرفة الحالية لايمكن ان يفهم الا من خلال ماضيها وقد عارض ذلك باشلار باعتبار ان التقدم في العلم ليس أمراً مستمراً بل هناك عقبات وهناك انجازات معا فيما اكدت البنائية ان العقل الانساني لايسير في طريقه على شاكلة تراكم معرفي اشبه بالطبقات الجيولوجية وانما يسير بطريقة عضوية يعيد فيها تمثل القديم بطريقة اعقد وان بذور لامس موجودة كمعرفة وما علينا الا ان ننميها كمشروع معرفي ثم يوضح الدكتور زكريا اطروحات البنائيين اللغوية في التزامن والتعاقب اللغويين واهتمامهم بعلم الانثولوجيا كميدان مفضل لشعوب بلا تاريخ حيث تحل الاسطورة بديلا للحركة التاريخية.

■ أعداء وأصدقاء

لقد وقف بياجيه ضد عدم ايمان البنائيين بالتطور التاريخي ووقف لوفيفر ضد دوغماتيتها واتهامها الاخرين بعدم الفهم ان لم ياخذوا بمنطقها ووقف سارتر ضد منطقها التعالمي فسارتر يؤكد حركية التاريخ ودنيا ميكيته فيما يؤكد شتراوس ثباته وتجمده.

ان كتاب فوكو «الكلمات والاشياء» الذي صدر عام ١٩٦٦ اثار ضجة في حينه ولكن منطقه لم يستطع الاستمرار بعد عشر سنوات من صدوره ذلك انه اصبح موضة (تاريخية) قديمة رغم عدم اعترافه بالتاريخ ورغم بحثه للجذور الاولى للعلوم الانسانية بمنهج بنائي وثائقي يجمد كل عصر بعصره وكل انجاز بمرحلته.

لقد اتهم التوسير بانكاره لدور الانسان ضمن فكره البنيوي الصارم باعتماده النسق المعرفي بديلا عن حركة الانسان وقال اعداء البنائية بعجزها عن تعليل تقدم وتطور الانسان وعن تفسير منشأ البناءات التي تدور حولها ابحاثها وعن تفسير كيفية الانتقال من مرحلة الى اخرى ما دام الثبات التاريخي موجوداً.

ان انصار البنائية يردون هذه التهم مثل بياجيه الذي حاول التوسط بين البنائية والنزعة التاريخية وبانكار تجاهل البنائية للانسان.

الوضعية المنطقية والانسان

ويؤكد الدكتور زكريا ان الفلسفة الوضعية المنطقية قد استبعدت الانسان باسم العلم والنظرة العلمية اكثر مما فعلت البنائية التي كانت تدرس التجارب الانسانية وحركة الانسان في اللغة والاساطير وعلم النفس والرياضيات من خلال تجريدها الخاص الذي لاينفي دور الانسان بل بمنطقه من جانب آخر فان البنائية تؤكد على دور الانسان أو «البناءات» كما لو كانت تؤثر وتمارس فعلها وحدها دون ان يكون للانسان دور فيها وذلك ما يعبر عنه الدكتور زكريا بالميل الى جعل الانسان مفعولا لافاعلا.

اخيراً فقد كانت احداث ١٩٦٨ في فرنسا قد فجرت الاطار السكوني للبنائية ونبهت العالم الى رد الفعل الانساني على كل نسق يبدو ثابتا رغم ان البنائيين قد بذلوا جهداً شاقا لجعل البناءات منتصرة على الانسان.

د. علي جواد الطاهر

● المهد (للثقافة والفنون) مجلة فصلية ●

في العدد السابع من سنتها الثانية ١٩٨٥ من الدراسات: موت المؤلف لرولان بارت يرى «ان الكتابة قضاء على كل صوت، وعلى كل أهل. الكتابة هي هذا الحياد، هذا التأليف واللف الذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة. انها السواد - البياض الذي تضيع فيه كل هوية، ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب - يقصد المؤلف وابتعاده او ابعاده في الحساب ويبقى الأصل «اللغة ذاتها»؛ «عندما يبتعد المؤلف ويحتجب، فان الزعم بالتنقيب عن «أسرار» النص يغدو أمراً غير ذي جدوى. ذلك ان نسبة النص الى مؤلف معناه إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولا نهائيا. إنها اغلاق الكتابة (...) وهذا التصور يلائم النقد أشد ملاءمة: إذ ان النقد يأخذ على عاتقه حينئذ الكشف عن المؤلف (...) من وراء العمل الأدبي: بالعثور على المؤلف يكون النص قد وجد «تفسيره» والناقد ضالته. فلا غرابة اذن أن تكون سيادة المؤلف من الناحية التاريخية هي سيادة الناقد». وواضح في هذا ان بارت ضد البحث عن المؤلف في النص، ومن ثم ضد الناقد الذي يحصر همه بهذا البحث.. وحين يبقى النص وحده - وهو: «كتابات متعدده، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، وليست هذه النقطة هي المؤلف (...) وإنما هي القارىء... «فميلاد القارىء رهين بموت المؤلف».

ويتحدث فخري صالح عن رواية صنع الله ابراهيم: اللجنة ويراها «تدشن شكلا ومنظوراً جديدين للرواية العربية» اذ «تفك ارتباطها بالشكل الروائي العربي الناجز

في أعمال نجيب محفوظ».

ان اللجنة «تقيم (. . .) عالماً يوهم بـ «الواقعية» باستمداد عناصره من الواقع، ولكنه في تماسكه وترابطه لايحيل الى الواقع بل يحيل الى «عالمه الروائي». . .»

وفي العدد شعر: سليم بركات وغيره، وقصص ادوارد الخراط وغيره ومسرحية مترجمة عن «مارغرتيا دارسي وجون آردن» تتناول حياة الثائر الارلندي جيمز كونولي.

ويتحدث محمد بنيس عن تجربته الشخصيه من خلال تجربة، الشعر المغربي الحديث باللغة العربية. ويقول انه ينتمي الى جيل السبعينيات، الذي تفاعل مع الشعر الانساني عن طريق اللغة الفرنسية خصوصاً والاتصال المباشر مع شعراء المشرق كأدونيس ومحمود درويش وسعدي يوسف وعبد الوهاب البياتي. . . «ومن ثم كفّت التجربة الشعرية لديَّ كما لدى اصدقائي، عن أن تكون محصورة في وطنية عمياء، تخشى افقها الانساني» - ويذكر من اصدقائه الشعراء: عبد الله راجع وأحمد بلبداوي، ويشكو مما يلاقون من صيغ الكبت «من طرف جملة من الدراسات النقدية»

وفي العدد رسوم عملها ضياء العزاوي للمعلقات السبع، وحديث لمايا كوفسكي عن نفسه.

●عالم الفكر●

(العدد الأول من المجلد السادس عشر، ابريل - مايو - يونيو ١٩٨٥

خاص بالملاحم: الرمايانا. جلجامش. الالياذة. لشاهنامة، انشودة رولان. سيرة فيروز شاه. ملحمة بيولف.

كنا نتمنى لو جاء «العدد» كله خاصاً بالملاحم وأجّل باب «من الشرق والغرب» الى عدد عام..

في العدد مقالة بعنوان «الملاحم بين اللغة والأدب» نذكر - بالمناسبة - ان مجلة «الثقافة الأجنبية» العراقية ختمت عامها الخامس (١٩٨٥) بمحور خاص عن «أدب الملاحم».

واذا كان لابد من وقفة - أو وقفات عند كلكامش وهو ميروس والرامايانا والمهابهارتا والانيادة والشهنامة - وقد تكاملت المجلتان في هذه الوقفات. والمناسب جداً أن نخرج الى ماهو أكثر وأوسع وأجد على القارىء العربي، وقد وفرت «عالم الفكر» شيئا من هذا بحديثها عن انشودة رولان، وفيروزشاه وبيولف؛ ووفرت الثقافة الأجنبية» شيئا كذلك بكلامها على الملاحم الايسلندية وبترجمتها بيوولف «ملحمة من الأدب الانكلوسكسوني»

وتبقى ملاحم وملاحم في العالم يحسن أن يتعرفها القارىء العربي في فرص أخرى منها: «السيد» الأسبانية، و «معركة ايكور» الروسية و «ماركو كرالجيفج» الصربية و «كالڤالا» الفنلندية. . . الخ

ويود القارىء ان يعلم سبب دراسة ملحمة فرجيل (الأنياده) بعنوان «الملحمة الرومانسية». فلماذا الرومانسية؟

●الأديب المعاصر - العدد الثلاثون - كانون الأول ١٩٨٥●

فيه من الشعر ثلاث قصائد لرشدى العامل وأحمد عنتر مصطفى وعبد المطلب محمود.

وفي العدد ثلاث قصص لميسلون هادي وعبد الستار ناصر ونجمان ياسين ودراسات لخزعل الماجدي، هاشم يحيى الملاحم، ذو النون الأطرقچي، محي الدين اسماعيل عنواناتها: سفر سومر، الترابط العضوي بين الدولة والمجتمع عند ابن خلدون، نماذج البناء في القصيدة الحديثة، لورنس السنونو والخفاش.

وفيها أوراق محلية وعربية وعالمية تتابع أبرز الأحداث الثقافية مازلنا ننتظر تفرداً خاصاً بالمجلة.

●كل العرب (٢٠ تشرين الثاني / نوفمبر ١٩٨٥●

في عدد ١١ كانون الأول ١٩٨٥ خصصت الصفحات الأولى (٣ - ١١) لحديث جميل حمودي عن بيكاسو في «متحفه الجديد الدائم الذي افتتح في باريس».

وتحدث شربل داغر عن «المربد السادس» الذي عقد في بغداد ـ وسيتحدث غيره في مجلات أخرى. ونقول بهذه المناسبة لو جمعت هذه الأحاديث والأخبار والتعليقات في كتاب تتولى اللجنة المشرفة على «المربد» اصداره مستقلا . . . ليكون ذلك تقليداً جديدا من تقاليد «المربد» ويمكن ـ ويحسن ـ أن يدخل في هذا الكتاب ماعنيت به الصحف العراقيه وجريد المربد من مقالات على هامش المربد ومقابلات مع الأدباء المشاركين فيه.

في باب «الديوان» جاءت فقرة عنوانها «في تأبين عضد الدولة» مذيلة بـ «الروذ راوي». والباب قائم على التراث»، ويحسن في هذه الحالة تقريب البعيد من القريب والماضي من الحاضر وتهيأة المصادر والأعلام لمن لم يألف تلك المصادر والأعلام. فما معنى «الروذراوي» لقاري «كل العرب»؟ ـ مثلا؟ كان المناسب أن يخصص سطر في الأقل لايصال العلم به الى القارىء الشاب. وهذا هو موجز التعريف به:

الروذراوي هو ظهير الدين أبو شجاع محمد بن الحسين الأديب الشاعر المؤرخ الذي استوزره الخليفة العباسي المقتدى فأحسن السيرة واحبته العامة حتى اذا عزل من الوزارة أنشد:

تولاها وليس له عدو
وفارقها وليس له صديق

اما الخبر الذي نقلته المجلة فهو من كتاب له في التاريخ اسمه: «ذيل كتاب تجارب الأمم» ـ مطبوع. والخبر منقول اصلاً كما في رواية «كل العرب» عن كتاب الزلفة لأبي حيان التوحيدي: «قال أبو حيان التوحيدي في كتابه الزلفة . . . » ـ والخبر يوحى للقارىء الشاب أن كتاب الزلفة مطبوع او موجود. وحقيقة الأمر أنه من كتب أبي حيان المفقودة في الوقت الحاضر.

ويلاحظ شربل داغر أن «الكتابة نزوة عابرة» عندنا الآن الذين يبرزون مثل زكريا ثامر ويوسف ادريس، يتوقفون، ويوسف ادريس «مطمئن جداً، حتى جنون العظمة، بما حققه أدبياً، ويمضى الوقت في انتظار التكريس العالمي (جائزة نوبل للأدب). . . »

والذي يستمر من الذي يبرزون «يبهتون او تبح أصواتهم، يكررون ويتكررون أو يجف نسغ التجدد فيهم لاشيء جديد كأن الابداع نزوة عابرة، لاتصير أبداً حرفة ثابتة، يتقنها مبدعون مجربون ومتمرسون (. . .) كأننا نكتب الصفحة الأولى من كتاب الأدب العربي الحديث» . . . »

وختام العدد قصيدة بعنوان «اصدقاء» لفيصل جاسم. والأصدقاء هم: جبران، السياب، نزار عباس، كاكافيان، المعري . . .

وتعود «كل العرب» في ١٨ كانون الأول ١٩٨٥ لشعر المربد السادس وبتفصيل أكثر ـ ونعود معها الى اقتراح جمع ماكتب عن المربد وفي المربد في كتاب.

وفي باب «الديوان» جاء: «قال وهب الهمذاني:

وقف الهوى بي حيث أنت فليـ
س لي متأخر عنه ولا متقدمُ
أحب الملامة في هواك لذيذة
حباً لذكرك فليلمنى اللوّم
أشبهت أعدائي فصرت أحبهم
اذ كان حظي منك حظي منهمُ»

والمعروف جيداً ان الأبيات لأبي الشيص الخزاعي، وهي له ـ مثلا ـ في حماسة أبي تمام ـ باب النسيب. ومن هنا نقول يحسن بـ «كل العرب» وهي تفتح هذا الباب ان تحقق ماتنشره أو مايصل اليها من اصدقائها القراء ـ فتذكر ـ مثلا ـ المصدر الذي نقل عنه الخبر او الأبيات،

ثم يحسن بها صحة الرواية وسلامة شكل تقديمها، فصحيح شكل البيت الأول هكذا:

وقف الهوى بي حيث أنت فليس لي
متأخرٌ عنه ولا متقدمُ

وصحيح: أحب الملامة: أجد الملامة

وصحيح: اشبهتُ (بالتاء المفتوح خطابا لمذكر) اشبهت (بالتاء المكسورة خطابا بمؤنثة).

وجاء في كلمة شربل داغر: «اقترحت على عدد من الشعراء الأصدقاء المشاركين في مهرجان المربد الشعري السادس أن نستبدل تسمية «شعراء السبعينات» بـ «شعراء التسعينات». . .» يريد: ان نستبدل «شعراء التسعينات» بـ «شعراء السبعينات» لأن الباء تدخل على المدفوع، وهو يدفع ـ هنا ـ تسمية «شعراء السبعينات» ليحل محلها «شعراء التسعينات» ـ وإلاّ اختلف المقصود تماما وضاعت الحقيقة المطلوبة.

● اليوم السابع (١٨ تشرين الثاني ١٩٨٥) ●

يتحدث عن كتاب للدكتور عبد الحميد ابراهيم صدر في القاهرة عن الهيئة العامة للكتاب بعنوان: «لقطات» من روب غرييه «يتضمن الكتاب ترجمة جديدة لست قصص قصيرة من أعمال الروائي الاميركي غريبية بالاضافة الى

الدراسة الطويلة حول مفهوم الرواية الجديدة والتي استغرقت ٩٠ صفحة من بين ١٦٠ صفحة هي كل صفحات الكتاب»

هكذا ورد في الخبر: «الروائي الاميركي غربيه» ـ ومعروف مشهور أنه فرنسي....

والقول: «دراسة... حول مفهوم الرواية الجديدة» في غير مصلحة المؤلف، لأنه يعني ـ لغويا ـ أنه لم يدرس الرواية ولا جاس خلالها وانما حام حولها ـ من الخارج. ويرى اللغويون ـ وهم على صواب ـ ان يقول: دراسة في الرواية او دراسة عن... او دراسة للرواية.

ويرى اللغويون ـ وهم على حق ـ ضرورة حذف «الواو» قبل «التي» وفي العدد حوار مع الدكتور عبد العزيز المقالح «مدير جامعة صنعاء، مدير مركز الدراسات والبحوث اليمني... ناقد، شاعر، باحث...» سياسي ويرى الدكتور المقالح في جواب عن سؤال: «خصوصية الشعر اليمني»:

«في هذه المرحلة المتشابهة، ذات اللون العربي الواحد والهم العربي الواحد يندر أن تجد شاعراً له خصوصيته وتفرده. لون المأساة واحد، وصوت الجرح واحد ونوع الثقافة واحد...»

وأحسب أن التعليل غير كاف «لضعف الخصوصية»؟

وفي العدد خبر عن سلسلة جديدة تصدر بباريس عن دار «لا مانيفاكتور» بعنوان: «من أنا»؟ الكتاب الأول عن «سيدة الأكاديمية الفرنسية مرغريت يورسينار» «اما الكتب الثلاثة الباقية فستكون جان جيونو... وعن فردريك دار ـ سان انطونيو... وعن آلان روب غربيه..» «ان كل كتاب من السلسلة يشكل مايشبه الملف عن حياة الكاتب وأعماله: فيضم دراسة عن الكاتب، ثم مقابلة مطولة معه، فعرض لكتبه وتحليل لها.

تهتم السلسلة، في الدرجة الأولى بالكتاب المعاصرين، بما في ذلك الراحلون حديثا منهم...» ـ أحسب أن السلسلة يمكن تقليدها او يحسن.

وفي العدد قصيدة طويلة لسميح القاسم بعنوان: شخص غير مرغوب فيه، اتخذ ه.الشاعر عنوانا لمجموعة جديدة صدرت له.

●الدستور، ديسمبر / كانون الأول ١٩٨٥●

خبر محاضرة الاستاذ البريطاني **W. G. Lambert** في المركز الثقافي العراقي بلندن عن «كلكامش»: أقدم اسطورة موطنها مابين النهرين» وفيها ان «الختم الاسطواني الأكدي الذي قدمه الآثوريون في القرن الماضي ـ والذي يظهر أنكيدو عاريا ـ ماهو بختم لأنكيدو بل لبطل آخر سواه».

والادعاء بالنصف الالهي والنصف الانساني، مفند أيضاً بالحقائق (...) يتوقف (المحاضر) عند [انكيدو] طويلا شارحاً ومحللا...»

ويعرف خلدون الشمعة «الكليبتومانيا **Kleptomania** حالة عقليه يشير اليها «علم النفس المرضي» ويجد صاحبها في نفسه دافعا لايقوى على مقاومته، لارتكاب السرقة من أجل السرقة، على الرغم من أنه يمتلك من المال أكثر من حاجته وعلى الرغم من معرفته الوثيقة...» ويربط هذا التعريف بواقعنا الثقافي ويقول: «والمتتبع الملاحظ، لابد أن يكتشف دون عناء، ان التخبط الذي تعاني منه الثقافة العربية صعوداً أو هبوطاً، بدءاً بتجربة المثقفين العرب مع الماركسية والوجودية في الخمسينات، ومروراً بتجربتهم مع الماركوزية في نهايه الستينات وانتهاء بتجربتهم مع الالسنية والبنيوية في السبعينات انما ينطلق أساسا من هذه «الكليبتومانيا» الثقافية البائسة التي تتجلى في ظاهرة الرغبة بالاستحواذ على آخر مايعرض «السوبر ماركت» استحواذ السطو والاختلاس وليس استحواذ الاستيعاب والنقد والتقييم...

تعليل الاستاذ خلدون الشمعة وارد، والرجل في صميم المشكلة مع ملاحظة قد تنير الحال وهي ان الاستاذ الشمعة افترض ان «الكتاب والمثقفين العرب» الذي يسرقون «سرقات مهذبة» يملكون القدرة على الاستيعاب والنقد والتقييم» في مقابل مايملكه سارق المال ويسرق «من أجل السرقة وهذا ليس صحيحاً جداً في حالة الكتاب والمثقفين العرب الذين يسرقون. فلو كانت لهم القدرة على «الاستيعاب والنقد والتقييم» أي الشخصية لما سرقوا....

كما أن المصاب بالسكليبتومانيا يسرق «على الرغم من معرفته الوثيقة بما ينتظره من عقاب» والكاتب العربي والمثقف العربي «يسرق» وهو آمن تماما من العقاب، بل انه يعلو بسرقته ويتبجح وبصير محدداً ومعاصراً من درجة أولى كأن المسألة أعمق من الكليبتومانيا، وان بها حاجة الى مصطلح مرضي لما يولد بعد!!! في عدد ١٦ كانون الأول ١٩٨٥ يقرر الشاعر السوداني الشاب «التجاني حسين دفع السيد» أن «الشعر وسيلة للتعبير عن القضية الوطنية» ويقول ـ في حوار أجرته معه المجلة:ـ

لقد كنت منذ البداية في كتاباتي التزم بموسيقى الشعر العربي، واكتب الشعر الحديث الذي لايلتزم بالتطابق في عدد التفعيلات بين بيت شعر وآخر، ولكنه يلتزم بالتفعيلة الشعرية العربية، وهذا في تقديري مأسميه بالشعر الحديث، أما عدم الالتزام بموسيقى الشعر العربي والكتابة الاعتيادية الخالية من اية موسيقى شعرية فلغيري الحق في أن يسميها شعرا ولكنني اعتبرها نثراً، وهي بالطبع قد تكون نثرا رائعا ومؤثرا وعظيماً..»

وفي العدد «المربد الشعري السادس» وفي الملاحظة «تراجع أغلبية الشعراء عن مكاسب القصيدة العربية الحديثة التي تحققت على أيدى الشعراء الرواد. . » «والظاهرة الثانية (. . .) معظم القصائد اتسمت بالافقية، أي باعادة طقوس القصيدة العمودية العربي. . »

وفي العدد «استضافت مصر في نهاية شهر نوفمبر / تشرين الثاني الماضي الكاتب السويسري فريد ريش دورينمات» وكانت له لقاءات في كلية الآداب بجامعة القاهرة، وفي مبنى جريدة الاهرام وبفندق شيراتون ومما قاله دورينمات في هذا اللقاء الثالث: «يتركز اللامعقول في مسرحي في البناء. وأنا لا أحب مصطلح مسرح اللامعقول، لأن كلمة اللامعقول تعني مايتنافى مع العقل، وأفضل أن أقول ان الوصف الصحيح لمسرحي هو انه مسرح تناقض. . . . » وكان الدكتور لويس عوض قد تحدث عن مسرحه فقال: «اللامعقول ـ في مسرح دورينمات ـ ليس مبنيا على اللاتفاهم، وانما على لامنطقية الحياة، وما فيها من فوضى وتناقض (. . .) وادبه (. . .) صنع التناقض الفكري، بهدف أن يصبح العالم أكثر معقولية، وأقل تناقضا. . . . »

● الوطن العربي ●

في عدد ٢٢ ـ ٢٨ تشرين الثاني ١٩٨٥ حوار مع «محمد غني حكمت يقول فيه «تمثال السندباد. . . حلمي» و «الواقع لايتحقق إلا عبر مرحلة طويلة في عالم الأحلام والتصورات والتفسيرات الخيالية

وسجل غالي شكرى سلسلة من الحوار مع زكي نجيب محمود (وهو الآن في الخامسة والثمانين) استمر مابين ١٨ / ١٠ / ١٩٨٥ ـ ٢٣ / ١٠ / ١٩٨٥، وهو في هذا العدد ينشر الحلقة الأولى منه وفيها استعراض لحياة الدكتور زكي نجيب محمود من الميلاد حتى بعثته الى جامعة لندن ـ وستتوالى الحلقات

وفي عدد ٢٠ ـ ٢٦ كانون الأول ١٩٨٥ رحلة يسجلها هاشم حسن الى جيكور لمناسبة ذكرى السياب، وفيها من الأسئلة ماوجهه الى الشاعر الكويتي علي السبتي.

● الأفق ●

في عدد ٢٨ تشرين الثاني ١٩٨٥ مقابلة مع «القاص المصري محمد هويدي» وهو من جيل الستينات ويقول: «أليس هناك امكانية أن اكون من جيل التسعينات ومابعد. . . » وهو لايرى «القصة القصيرة جنساً قد بدأ بالانقراض. . . في الوطن العربي» ويذكر قصاصين من مصر وسورية والمغرب العربي. . . ولم يدل على أيّ علم بما في العراق!!

● فلسطين الثورة (نيقوسيا ـ قبرص) ●

في عدد ٣٠ / ١١ / ١٩٨٥ حوار مع الطيب صالح اجراه مراسل المجلة في صوفيا ويقول فيه انه لم يكتب في «موسم الهجرة الى الشمال» سيرة ذاتية ولايؤيد فيه «مصطفى سعيد» وانما رأية مع من يرى ان البطل في الرواية ليس مصطفى سعيد وإنما الراوي.

وللطيب صالح مشروع رواية ثلاثية هي «بندر شاه» منها: «مريود» و «وضوء البيت» ومضى زمن غير قصير دون ان يصدر الجزء الثالث!!

لاادري لماذا أشك في قدرة الطيب صالح على الابداع الذي كان له؟

● فكر وفن ●

العدد ٤١، العام ٢١، ١٩٨٥، تصدرها إنترناسيونيز مرتين في السنة رئيس التحرير: د. إردموته هللر ود. ناجي نجيب.

عنوان التحرير ـ ميونيخ:

Erdmute Heller, Franz - Joseph - Str. 41,D -8000 Munch 40

يبدأ العدد بمقال لرئيس التحرير بعنوان «الغابة»: رؤية نوستالجية لكارثة بيئية ملوحة، يأسف لظاهرة «موت الغابات» ويغذي مقالته بأقوال الأدباء وشعر الشعراء في «الغابة ويصف» جوزيف فون ايشندورف بشاعر الغابة الألماني المطلق، شاعر الرومانسية. . .

ومن قصيدة لكارل كراوس بعنوان: الغابة الميتة:

بسلطانكم. . بسواعدكم

هرمت.

سابقا كنت خضيرة. .

انظروا اليَّ اليوم. .

كنت غابة. . كنت غاية

ويعني العدد ـ بعد ذلك بثلاثة موضوعات هي «القصة الشعبية الخرافية، والفن والأدب في تونس، التاريخ بين النص الأدبي ولعرض التصويري أوبين الأدب والفلم» «ومن بين مواد العدد خرافة شعبية من شبة الجزيرة العربية

تعالج قضية «النضح» و «التحرر من سلطة الوالدين» وهي تشبه من بعض النواحي حكاية الأخوين جريم «خضرة»

.... والقارىء العارف بنصوص «ألف ليلة وليلة» يستطيع أن يتعرف بسهولة على الكثير من أوجه التشابه بين هاتين القصتين وقصة «أنس الوجود والورد في الأكمام»، فالموضوع واحد وإن اختلفت التفاصيل؟

درس ناجي نجيب في القسم الثالث من العدد: «العباسة أخت الرشيد» في التاريخ والبحث ورواية جرجي زيدان المجلة رصينة.

● أسفار ●

(مجلة منتدى الأدباء الشباب - بغداد - حي البيضاء ص. ب ١٨٠١٧) العدد الثاني - السنة الأولى.

فيه شعر حسب الشيخ جعفر وحسين عبد اللطيف ويحيى صاحب ويوسف رزوقة وفينوس خوري وقصص ليوسف إدريس ومحمد خضير وعبد الستار ناصر وأنيس نن وروجية غرينية. ودراسة لياسين النصير عن قصيدة فجر السلام للسياب. ولقاءان الأول مع الآن روب غرييه والثاني مع رشيد ياسين وملف أعده شربل داغر بعنوان «رامبو يموت»

يطلع محمد خضير علينا بعد انقطاع طويل فيكتب هنا: «وصية جندي» بعد أن نشر في الاقلام رؤيا خريف. والقصتان دون المستوى ودون الطموح ولكنهما يبشران بالعودة وقد يكون وراء العودة خير كثير، وعلينا أن ننتظر قبل الجزم بالحكم.

ومما قاله روب - كرييه في تعليل تباطؤ الاعجاب به: اننا لانقدم الى الجمهور مادة استهلاكية كالبطاطا وإنما نقوم بعملية مغايرة تماما إذ نقدم له شيئا يبدو صعب الهضم للوهلة الأولى.

ومما قال: عملت منذ البداية على رفض جميع اشكال القوالب في الأدب ومنه: تحتوي جميع رواياتي على ذكريات مزيفة تحتوي في باطنها على ذكريات حقيقية

وما جاء على لسان رشيد ياسين مهم لتاريخ الريادة في الشعر العراقي الحر ويدرك القارىء ان رشيد ياسين يدخل في الريادة وانه قال شعراً حراً على وجه الحسم في خريف عام ١٩٤٩ ويشاركه في هذا التاريخ صديقه محمود البريكان ويقول عن تجربته وقد اختار أن يعمل في المؤسسة العامة للسينما والمسرح: «اكتشفت أن الثقافة تخيف معظم العاملين في المسرح عندنا، لأنها تهدم الكثير من المفاهيم الباطلة والأمجاد الزائفة التي بناها البعض لأنفسهم دونما جدارة حقيقية. وها أنت ترى الحالة التي انتهى اليها المسرح عندنا (...) التهريج والنكات المبتذلة والخواء الفكري...

ان نحواً من (١٥) صفحة لرسائل لرامبو وامه وأخته وغيرهم لاتعني شيئا للقارىء العربي، وحتى القارىء الفرنسي.

انها عمل باحثين متخصصين بالوثائق... فما قيمة رسالة - مثلا - يكتبها رامبو التاجر - الذي لم تعد له أية علاقة بالشعر - يطلب فيها من امه أن ترسل اليه جوربا معينا؟!

كنا نود لو بذل شربل داغر الجهد في ترجمة صفحات تبحث في عبقرية رامبو (رانبو) الشاعر، في صفحات تقرب شعره من القارىء العربي...

وبعد فقد سجلت «أسفار» تقدماً في عددها الثاني وقد تلافى أموراً أخرى في عددها الثالث. ولكن متى يصدر هذا العدد الثالث؟ حين صدر عددها الأول في تموز ١٩٨٥ جاء فيه: أسفار: «مجلة شهرية» ولكن عددها الثاني لم يصدر إلا في كانون الأول ١٩٨٥ على أبواب ١٩٨٦ وما عليه يدل على أنها شهرية. وقد يكون الانسب لمجلة من طرازها ان تكون فصلية لتأتي ناضجة ولتجد الوقت الى التخطيط والتنفيذ وانتقاء الأليق وأن توطد شخصية خاصة بها متصلة بالمؤسسة التي تصدر عنها ولها.

● آفاق عربية ●

تدخل بالعدد الأول (كانون الثاني ١٩٨٦) سنتها الحادية عشرة ومن موضوعاتها الأدبية: الشعر والتحدي: اشكالية المنهج للدكتور صبري حافظ والسياب ووعي التجديد لسامي مهدي والفكر الأدبي لعصرنا (قراءة وعرض لكتاب جورج واطسن) لماجد السامرائي، حوار مع الناقد مدني صالح أجراه عادل كامل، رب فان ونكل قصة لو اشنطن ايرفنغ ترجمة فخري خليل.

ولنا اقتراح على آفاق لمناسبة اجتماع مجلات وزارة الثقافة والاعلام واياها في دار واحدة هي دار الشؤون الثقافية العامة، الاقتراح في خلاصته أن تتخلى عن طابع المجلة الشهرية التقليدي في الموضوعات المتنوعة فتترك ما كان عربياً من الموضوعات الأدبية لمجلة الأقلام، وما كان غربياً مترجماً لمجلة الثقافة الأجنبية، وما كان من التراث لمجلة الورد. وتعود مقتربة لبدء خطتها في الصدور في تأكيد الجوانب الفلسفية، الفكرية وما كثرت معالجتها له على وجه التميز من التاريخ الحديث عامة وتاريخ العراق خاصة.

من مكتبة الأقلام

● حاتم الصكر

مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص

دليلة مرسلي - كريستيان عاشور - زينب بن بوعلي - نجاة خدة - بوياثابتة

تأمل مؤلفات الكتاب الخمس - وهن مدرسات في فرع اللغة الفرنسية في جامعة الجزائر - أن يكون كتابهن أحد الوسائل (للخروج من لغز القراءة، بغية تعلم القراءة النشطة والنقدية. وذلك بهدف اتاحة الفرصة امام الطالب كي يمتلك.. تحكماً أفضل بالأداة اللغوية..).

والسبيل الى ذلك يتحقق في الكتاب عبر مقدمة عامة حول وظائف اللغة، والبنية والأدب، وصولا الى تطبيقات علمية عملية تتراوح بين اعلان تجاري ومقابلة مع صياد وقصيدة شعرية وحكاية شعبية.

الا ان التطبيق الأكثر تفصيلا، نجده في معالجة قصة (حملة الجنرال)، وفي شذرات من أعمال محمد ديب (الحريق ومن يتذكر البحر).

وقارىء الكتاب يحس ميولا تربوية واضحة لدى المؤلفات لخلق قارىء متفاعل مع القراءة التي تقترحها البنيوية، ونظرياتها في اطوار فعل الاتصال الذي يفترض حسب رأي جاكوبسون وجود موجه وموجه اليه، من خلال سياق ورمز واتصال..

ان مثل هذا الكتاب المدرسي التطبيقي يكمل الجهود المعرفية التي تقف على البنيوية اصولا واتجاهات ومبادىء.

(الطبعة الأولى - ١٩٨٥ - دار الحداثة - بيروت - ٤٤٨ ص)

في محيط النقد الأدبي

د. ابراهيم علي أبو الخشب

ينطلق المؤلف من الحرص على اثبات اولوية النقد عند العرب، ثم يشفع ذلك بمراجعة تاريخية مدرسية لأول أمر النقد الأدبي منذ كان ذوقياً دون تعليل، ويتابع تطور الذوق وموازاته للقواعد النقدية في الأهمية ومؤهلات الناقد وعدته، ضارباً الأمثلة بالموروث النقدي العربي.

لكن الكاتب يترك هذه المتابعة التاريخية - الفنية ليقف عند أبرز المسائل النقدية كالأسلوب وموسيقى الشعر ولغته ومكانة النثر وأقسامه وفنونه ثم يعود للحديث عن السرقات الشعرية والتجربة والوحدة العضوية والموازنات بين الشعراء ومسألة الطبع والصنعة.. وهي كما نرى مسائل نقدية موروثة وكثيراً ما عالجها رواد النقد الأدبي عندنا واستعرضوها تاريخياً في مؤلفاتهم.

والكتاب كما يبدو ذو منحى تعليمي لأنه يضع أساسيات المشهد النقدي وأبرز معالمه وملامحه أمام القارىء بدءاً بمعنى كلمة (نقد) حتى بواعث الشعر ودور الصناعة (أو التكلف) فيه.

وواضح تأثر المؤلف بالزيات الذي استشهد بارائه كثيراً لاسيما في باب (الذوق).

(الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥ - القاهرة - ٢٦٧ ص - ٢٣٠ قرشاً)

حب تحت المطر

عبدالوهاب البياتي

ضمن الاهتمام العالمي بالشعر العربي الحديث، يجيء نشر هذه القصائد الأربع التي حملت المجموعة اسم احداها، اذ ضم هذا الديوان المطبوع بالعربية والانكليزية القصائد التالية: بكائية الى شمس حزيران، عين الشمس (أو تحولات محي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق)، حب تحت المطر، (أولد وأحترق بحبي.) وقام بترجمتها الى الانكليزية ديزموند ستيوارت وجورج مصري.

كما تصدرت الكتاب أقوال مقتطفة في شعر البياتي لكل من: ناظم حكمت، يوسف الخال، سعيد عقل، خلدون الشمعة، ديزموند ستيورات الذي يعكس احساس الأوربي تجاه شعر البياتي، (فوضوح القصيدة - يقول

ستيوارت ـ وتناولها الموضوع بشكل مباشر، حركت قراء الانكليزية الذين أتعبتهم التعقيدات والترهات التي هي طابع الكثير من الشعر المعاصر.) كما ضم الديوان تعريفاً بالبياتي، موجهاً الى القارىء الأوربي يعرف بالشاعر ومواقفه واصداراته المهمة.

أورنيتال للنشر ـ مدريد ـ ١٩٨٥ ـ ٢٨ صفحة عربية، ١٨ صفحة انكليزية ـ

الوجه الضائع
دراسات عن الأدب والطفل العربي
د. عبدالعزيز المقالح

ازداد الاهتمام في السنوات الأخيرة بادب الطفل في وطننا العربي، رغم خلو أدبنا القديم من كتابة متخصصة في هذا المجال.

والناقد الشاعر اليماني عبدالعزيز المقالح يقدم الكتاب هذا بتساؤل مباشر هو: هل في الوطن العربي الآن ما يمكن تسميته بأدب الأطفال؟ واذا لم يكن.. فما هي الأسباب؟ ثم يتابع الدكتور المقالح عبر فصول الكتاب استقصاء ملامح أدب الأطفال العربي، سواء ما تناثر في تراثنا او موروثنا والملاحظ ان المؤلف يقف عند شعر الأطفال وقفة طويلة، ربما بحكم اهتماماته. كما يلقي الضوء على تجارب بعض الكتاب العرب كسليمان العيسى وعبدالتواب يوسف ويحلل كتاب (أغاني ترقيص الأطفال عند العرب) لأحمد أبو سعد. ولاندري سبب اغفال التجارب العراقية في مجال الكتابة للأطفال الا اذا كان السبب هو صعوبة الحصول على المصادر.

دار المسيرة ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٨٥ ـ ١٦٥ صفحة)

السوق الداخلي
رواية ـ محمد شكري

الروائي والقاص محمد شكري، معروف في المشرق والمغرب بأسلوبه الحاد وأفكاره المثيرة. وليست بعيدة عنا أصداء نشره لسيرته الذاتية (الخبز الحافي). وفي روايته الأخيرة هذه يستمد أجواء رواياته وأعماله القصصية السابقة. حتى لتبدو تنويعاً على فكرته الأساسية في اكتشاف العوالم السفلية او الشوارع الخلفية المستترة وراء سطح الحياة في المدن الكبيرة وفي مدينة طنجة بالذات، في الشمال المغربي حيث يعيش.

يؤرخ شكري روايته هذه بيوم ٢٠ أبريل ١٩٧٦ رغم انه ينشرها في عام ٨٥. وقارىء الرواية يتساءل بعد الانتهاء منها: ماذا يريد شكري من وراء الوصف؟ بل ماذا يهدف من وراء تجاربه الروائية كلها؟

(مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر ـ الدار البيضاء ـ أكتوبر ١٩٨٥ ـ الثمن: ١٥ درهماً)

رباعية الحرب
شعر جورج ماكبث
ترجمة ياسين طه حافظ

أربع قصائد تحاول وصف أربع نقاط انعطاف في الحرب العالمية الثانية هي: معركة العلمين وبريتاني والأطلسي وستالينجراد.

ان القصائد الأربع: حرب الصحراء نصر الخريف، تحت البحر، في ستالينجراد، تحاول الاستفادة من ذكرى الحرب ووقائعها لتقدم أجواءها كما يتخيلها شاعر لم يسهم فيها لكنها ـ اي الحرب ـ كانت بالنسبة له (حدثاً كبيراً مؤثراً، وتبقى ذكراها مستحوذة على الرأس.) وهكذا نجح الشاعر في كتابة قصائد حرب تتمثل الماضي لتؤشر الى المستقبل. كما اسهمت ترجمة الشاعر ياسين طه حافظ في توصيل النص بشكل دقيق لانحس معه انه مترجم.

دار المأمون للترجمة والنشر ـ وزارة الثقافة والاعلام ـ بغداد ـ ١٩٨٥ ـ ١٥٩ صفحة)

النقد والحقيقة
رولان بارت
ترجمة ابراهيم الخطيب

حين أصدر ريمون بيكار كتابه (نقد جديد أم تدجيل جديد) كتب رولان بارت مقالة بعنوان (النقد والحقيقة) يرد بها على بيكار ويدافع عن اطروحات النقد الجديد.

وكما صنع بيكار في كتابه اذ أبرز أخطاء بارت في كتابه حول راسين ثم بحث الأخطاء المشتركة للنقاد الجديد، فان بارت يرد في القسم الأول من مقالته على بيكار ثم يتحدث عن مجال النقد الجديد ومبادئه في القسم الثاني.

لقد اضاف المترجم الى المقالة، حواراً مع بارت اجري عام ١٩٦٥ حول الموضوع نفسه، كما نشر ترجمة للفصل الخامس من كتاب جوناثان كوللر (بارت) الصادر عام ٨٣ وعنوان الفصل هو (رجل جدال).

وختم المترجم كتابه بمعجم للمصطلحات مكتفياً بوضع المصطلح الفرنسي وترجمته العربية دون شرح او ايضاح.

(الشركة المغربية للناشرين المتحدين ـ الرباط ـ الدار البيضاء ـ ط ١ ـ ١٩٨٥)

رسائل ومتابعات ثقافية

الأعمال الشعرية
١٩٦٤ - ١٩٧٥
حسب الشيخ جعفر

برز الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر منذ صدور ديوانه الأول (نخلة الله ١٩٦٤) كواحد من أصوات الجيل الستيني في العراق.

وتنوعت تجربة الشاعر منذ ديوانه الأول، فتجاوز الغنائية بالاتجاه الى حداثة شعرية تعتمد الرؤية الفلسفية والشكل المدور الذي كتب به أغلب قصائد دواوينه الأخيرة.

وقد جاء طبع الأعمال الشعرية الأربعة لحسب الشيخ جعفر في كتاب واحد، فرصة لمطالعة صوت شعري مؤثر كثر الحديث عن دوره في مسيرة الشعر العراقي والأشكال المقترحة في القصيدة الجديدة.

(وزارة الثقافة والاعلام - بغداد - سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث - ٨٥ - عام ١٩٨٥ - ٤٧٣ صفحة - الشعر ١٠٧٥٠ فلساً)

في زورق واحد
قصص
جليل القيسي

يؤرخ القاص العراقي جليل القيسي القصص الخمس عشرة التي ضمتها المجموعة بين سنوات ١٩٦٤ و ١٩٨٠.

وهذا هو الاصدار السادس للقيسي ضمن قصصه ومسرحياته التي بدأها بـ (صهيل المارة حول العالم) مجموعته القصصية التي تكرس فيها قاصاً معاصراً واضح الثقافة، شديد العناية بالأسلوب، مكثراً من الالتقاطات الشعرية والتضمينات الرمزية.

وفي هذه المجموعة يواصل طريقته تلك مقترباً بقصصه من مداري الشعر والمسرحية. فتأثراته الشعرية واضحة في عناوينه وتداعياته واقتباساته التي صدر بها القصص بل في اهداءاته ايضاً.

وتأثراته المسرحية تتجسد في الاكثار من الحركة والحوار وتقابل الشخصيات بشكل اساسي حتى لكانها تقتسم مساحة الحدث بروح مسرحية واضحة.

(طبع في دار افاق عربية ببغداد بمساعدة الامانة العامة للثقافة والشباب - ١٩٨٥ - ٢٢٧ صفحة - السعر ١٠٢٥٠ فلساً)

المسرح في الأمارات
رؤيا نقدية
عبدالاله عبدالقادر

عرف المؤلف من خلال عمله في مجلة (الرولة) المختصة بالمسرح، والصادرة في الامارات العربية. وفي هذا الكتاب الذي يعد الأول في باب دراسة المسرح، حديث العهد، في هذا الجزء من الوطن العربي، يعرض بالنقد والتحليل لعدد من الاعمال المسرحية المحلية محاولا الموازنة كما يقول في المقدمة بين نظرته النقدية وعمله الاخراجي.

انه اذن يقدم شهادة من داخل هذا المسرح الناشيء المستفيد من التجربة المسرحية العربية ووجود عدد من المسرحيين العرب في الأمارات. والكتاب الى جانب النظرة النقدية، يعد توثيقاً للجهد المسرحي في الامارات العربية والواقع الجديد الذي تعبر عنه الأعمال المسرحية.

(مطبعة فرع بن دسمال - ١٥٩ صفحة - السعر ١٠ دراهم)

ديوان الشعر
الأسباني المعاصر
ترجمة وتقديم سعد صائب

يقدم المترجم لهذا الديوان بمقدمة طويلة (٥٥ صفحة) يتناول فيها ادوار الأدب الاسباني عبر التاريخ وفنونه المختلفة ويناقش تأثر الشعر الاسباني بالشعر العربي.

ويختار من شعراء اسبانيا المعاصرين عدداً كبيراً بادئاً بانطونيو ما شادو منتهياً بغارسيا لوركا.

يلاحظ المترجم اهتمام الشعر الاسباني المعاصر بالتركيز على الحياة التي يحياها الفرد الاسباني والاهتمام بوصف واقعه والتعبير عنه في صدق وامانة. وهذا ما يلاحظه قاريء الديوان فعلا.

الديوان مترجم عن الفرنسية. اي ان القصائد مرت بترجمتين قبل وصولها الى القاريء العربي.

ورغم ذلك نلاحظ محافظة المترجم على روح الشعر وبناء القصيدة في ما ترجم من اشعار.

(دار الرائد العربي - بيروت - ط ١ - ١٩٨٥ - ٣٠٤ صفحات)

قضية الحداثة الشعرية في اتحاد الأدباء

(التطور الشعري لم يبارح القواعد المعروفة في الشعر- فقط - تحوير طبيعي في الشكل وخضوع لمستلزمات الحضارة الجديدة ومايتبعها من رقة أو تحلل من بعض القيود والتقاليد) هذا ما يقرره الناقد طراد الكبيسي في محاضرته(منطق الطير في قضية الحداثة . . متتابعة في الشكل) التي القاها في اتحادالادباء مساء يوم ٦- ١١- ١٩٨٥ . (لذلك تبدو ثورات بعضهم، ابو تمام، ابن الرومي، المتنبي ثورات فردية محدودة لاتعدو الاستعارة والتوسع اللغوي أو النحوي) ومن هذا المنطلق يصل المحاضر الى مجموعة من الاستنتاجات بشأن حداثة الشعر العربي - وهو إذ يقلب الشعر العربي - ابتداء من الشعر العربي الجاهلي وانتهاء بالتجارب الشعرية الاخيرة - يرى ان الحداثة واحدة - وهي غالباً ماتدور حول الشكل الشعري. بسبب طبيعة كل عصر وملابساته ومتغيراته - وهذه المتغيرات - تدفع نمطاً من الشعراء - لان يخالفوا السائد - ويعبروا عن الميل الجديد الذي بدأت المرحلة تلتصق به - وتتجه إليه. لذلك لم تكن التجديدات الفنية والمضمونية بمستوى الانعطافات الكبرى - فقصيدة امريء القيس، وطرفة مثلاً عبرت بمتغير شكلي ومضموني(التغير الشكلي يقصد بها التوسع بالاستعارة والمجاز يخالف السائد وبذلك اكتسبت حداثتها من استجابتها لروح عصرها وايقاعه. وكذلك لدى ابي نؤاس وابي تمام، وغيرهما ممن عبروا عن حداثة عصرهم بمتغير شكلي ومضموني يناسب روح عصرهم وايقاعه - وكذلك القصيدة الحديثة(قصيدة الرواد) - فالرواد جددوا من خلال تلاعب شكلي وبقيت الاستعارة والتشبية وامثالهما في قصيدة الرواد - وحقل المتغير المضموني لدى السياب والبياتي وبلند ونازك وصلاح بما يلائم المتغير الاجتماعي والسياسي، ومن هذا يخلص المحاضر الى وجود حداثة واحدة وليس حداثات فالتجريب الذي مارسه ابو تمام بمعيار عصره - لايختلف عن تجريب السياب بمعيار عصره - انهما يلتقيان - بالخروج على المألوف والنمطية والقوالب المنتزمتة.

وتتبلور في المحاضرة ثلاثة توضيحات اسياسية لثلاثة ثوابت:

١- تعريف الحداثة.

٢- زمن الحداثة.

٣- مكونات الحداثة.

فالحداثة خروج عن السائد، ووصل هذا الخروج تطرفه على يد شعراء الموجة الاخيرة - حيث فقدت اللغة ركائزها الرئيسة فالحفاظ على المعاني وتوصيلها - حل مكانه، الغموض، والانثيال الذي لايفصح عن معنى واضح محدد، والعبارة الفكرية الخالية من المعنى والتي لانفهمها - هي أشبه بالحذلقة والافتعال - والتهويم.

وزمن حداثة كل شاعر، عصره، بأشيائه، وعلاقاته، وتعقيداته، وشرط التعبير عنها ورؤيتها، وإقامة روابط وجدانية وروحية ولغوية معها.

ومكونات الحداثة - خبرة ذلك العصر، الثقافية والعلمية والاخلاقية، هذه ابرز الخطوط العامة التي تضمنتها محاضرة طراد الكبيسي وبعد انتهاء المحاضرة - أثار بعض الادباء نقاشاً حول أهم القضايا التي تناولها المحاضر.

حيث اكد الاستاذ محمد مبارك ضيق اللغة ازاء اتساع مشاعر وافكار الانسان - فافكار الانسان ومشاعره، اصبحت كونية ذات ابعاد (فضائية) لذلك تشحب اللغة ولاتقوى على الايفاء بتوضيح انفعالات الانسان وافكاره - بالدقة التي يريدها ويطمح اليها.

وكلما تطورت خبرة الانسان الشعورية والفكرية - ضاقت اللغة. وأثار الشاعر زاهر الجيزاني ملاحظتين - الاولى تتعلق، بالنقد الفني للشعر. ونفى وجود نقد فني خاص ومستقل للشعر العربي، وكان النقاد القدامى يتناولون القصيدة - بمعيار البلاغة، والبلاغة أسس عامة لكل فعاليات اللغة، ولم تنشأ في الاصل - للشعر - وبذلك، مارست البلاغة تعسفاً ووصاية على تجديدات الشعراء - ولاتزال البلاغة - ذاتها - تتحكم بتحليل الشعر العربي الحديث. والملاحظة الثانية - حول انعطافة الشعر العربي الحديث(قصيدة الرواد ومابعدهم) - ويرى الشاعر زاهر الجيزاني ان الحداثة الصحيحة للشعر العربي - بدأت مع القصيدة الحديثة - حيث اختفى الاخر(الثاني) الذي كان يشارك الشاعر القديم قصيدته ويقتسمها معه. صورةً، ومضموناً ولغةً، فالشاعر القديم كان صوتاً في قصيدته لااكثر، سلكاً ناقلاً، والقصيدة برمتها، مرآة للآخر(الممدوح) يرى فيها كيانه كاملاً، القصيدة الحديثة، تحولت الى مرآة للشاعر فقط، يرى فيها صوته وكيانه، ولاوجود للآخر - المشارك والمقتسم.

كوروساوا مجدداً

يعود كوروساوا مرة أخرى محملا بالموروث الياباني وبالعادات والمظاهر التقليدية فتلوح السيرة الشعبية متجددة لا تداخلها عوامل الزمن ولا تتسرب اليها الكهولة. كل شيء عند شيخ المخرجين اليابانيين - أكيرا كوروساوا - متجدد، يتدفق حيوية، وعوامل الصراع كامنة، سرعان ما تطلق من عقالها ويبدأ التطاحن.. ووحد كوروساوا يمتلك كلمة السر التي يعلنها فتخرج كل التواريخ من قمقم النسيان وتخرج الحكايات التي قد عفى عليها الزمن، اذ لم يستطيع مبدع سواه ان يخرجها الى حيز الوجود بكل توثبها وشفافيتها..

وحده كوروساوا بين كل مخرجي اليابان يستوحي التاريخ بكل مكنوناته ونفائسه ويخرج بوقائع هي اقرب الى لغة عصرنا منها الى تلك الحقبة من القرن السادس عشر التي شهدت الحرب الاهلية بين اليابانيين انفسهم، فلمه «كاكيموشا» او «ظل المحارب» الذي دخل مهرجان كان لعام ١٩٨٠ وخطف من أيدي كبار مخرجيه والمع نجومه الاوربيين والامريكان، خطف السعفة الذهبية بكل جدارة حتى صار الحديث عن كوروساوا أو ظل محاربه هو الشغل الشاغل لأيام بل لأشهر وما زال.. وفلمه هذا - ظل المحارب - يتناول قصة شخصية بارزة في حياة اليابانيين وهي شخصية «شنكين» الذي يلعب فيه ظل المحارب دوراً صارخاً في ظل الصراع على السلطة الذي احتدم في القرن السادس عشر.

كوروساوا في فلمه - القلعة الخفية - الذي قدمه في اواخر الخمسينات لا يتورع عن طرح خصائص الواقع الحياتي اليومي وهو في هذا لا يزوق شخوصه او يجملها وهو لايلبسها لبوساً متحضراً مزعوماً بل هي على فطرتها الحطابون والمعدمون والتراث الشعبي الياباني بكل اساطيره وحكاياته وخرافاته والطقوس الصارخة تجري كالعادة في المعبد الكبير حيث يتم احراق الحطب وفق التقاليد الوثنية. وهنا في هذا الاحتدام تبرز الامكانية الفذة التي يمتلكها كوروساوا في سيطرته على الحشود البشرية الهائلة والتي تتساقط كحبوب الذرة في نيران السلطة وصراعاتها وكوروساوا لايحرك حشوده عبثاً فهو يبحث وسط الحشود عن منقذ عن فارس هو الساموراي الذي تتحدد مواصفاته في انه:

- «سريع كالريح، صامت كالغابة مكتسح كالنار، صامد كالجبل.» وهو الذي يصل اليه كوروساوا في نهاية الامر.

ان الانسان عند كوروساوا مندفع وصارم في قتال الظلم ولقد تجسد هذا في واحد من اوائل افلامه واروعها وهو فلم «راشومون» عام ١٩٥٠ الذي عد من افضل عشرة افلام في العالم في تلك الفترة وانتزع جائزة مهرجان البندقية لعام ١٩٥١ ثم حصل فلم «الساموراي السبعة» على وسام الكنز عام ١٩٧٦ وهو بعد كل هذا لم ينقطع عن طروحاته في تلمس العلاج لمجتمع متعب ومصاب بتعاسة متصلة فكان فلمه «اللحية الحمراء» تجسيداً فعلياً لحاجة المجتمع لعلاج ما وذلك عبر شخصية الدكتور «نيدي» والفلم ماخوذ عن رواية للكاتب ياموموتو. ولقد تميز اسلوب كوروساوا من جملة ما تميز به استقاؤه موضوعاته من الادب العالمي ومن القمم البارزة في الادب الروائي ولكنه لم يترك ابطاله هامشيين او مغمورين في حالة الاغتراب التي قد يعينها نقل العمل الروائي الى السينما فهو قد استوحى رائعة دوستويفسكي «الأبله» عبر فلم قدمه عام ١٩٥١ و «الحضيض» عن مسرحية مكسيم غوركي عام ١٩٥٨ بيد ان الشخصيات كانت يابانية تماماً لها موروث وجذور اجتماعية ولها وجود يومي وتمتلك مقومات الحياة بكل معنى الكلمة.

ووفق هذا المنحى وجد كوروساوا ضالته في ادب شكسبير فقدم فلمه «العرش الدموي» عن مسرحية مكبث والتي كانت صورة حية وصادقة لصراع دموي وبحث عن السلطة والمال وتدفقاً اخاذاً للاساطير والحكايات وها هو كوروساوا بعد خمس سنوات من البحث الدائب عن مصادر التمويل ومن الدراسة المتواصلة بعد اخر افلامه - كاكيموشو - ها هو يقود حشوداً من البشر على حافة جبل «فوجي» في اليابان ويطلق كلمة السر فتتدفق طقوس وتضرم نيران وكوروساوا منشغل متوحد مع شكسبير عبر رائعته «الملك لير» انه الصراع مرة اخرى والواقع ذات الواقع والفرسان بملابسهم التقليدية وراياتهم ورماحهم وكوروساوا يبعث الساموراي من جديد «هيدتورا» الاب يترك قلاعه وممتلكاته لابنائه الثلاثة فيتأجج الصراع وتتداخل رغبات الزوجات وتكثر الفتن وتتصادم حشود يقودها كوروساوا المخرج المبدع وكانه قد استعاد سني شبابه الاولى وهو في الرابعة والسبعين يوجه آلافاً من الفرسان والخيول ويضرم حرائق ويطفىء اخرى ويتأهب لأيقاد شمعة فلمه الثامن والعشرين الذي سيقتحم به اروقة مهرجان «كان» لهذا العام.

ترجمة واعداد:
طاهر عبد مسلم